



T.C.

BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİH ANABİLİM DALI

**DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SANAT
(MÜZİK-TİYATRO-SİNEMA)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif SUCUOĞLU

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Selma GÖKTÜRK

ÇETİNKAYA

Bilecik, 2018

10165006

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SANAT
(MÜZİK-TİYATRO-SİNEMA)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif SUCUOĞLU

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Selma GÖKTÜRK ÇETİNKAYA

Bilecik, 2018
10165006



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAVI
JÜRİ ONAY FORMU

BŞEÜ-KAYSİS Belge No	DFR-172
İlk Yayın Tarihi/Sayısı	03.01.2017 / 28
Revizyon Tarihi	
Revizyon No'su	00
Toplam Sayfa	1

Öğrencinin Adı Soyadı: Elif Sucuoğlu
Anabilim Dalı : Tarih
Programı : Yüksek Lisans
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Selma GÖKTÜRK GETİNKAYA
Tezin Özgün Adı : "Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik - Tiyatro - Sinema)"
Tezin İngilizce Adı : "The Art in The Period Of Democratic Party (Music - Theatre - Cinema)"

Tez Savunma Sınavı Tarihi: 01 / 08 / 2018

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışması ilgili EYK kararıyla oluşturulan jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY~~
~~ÇOKLUĞU~~ ile TARİHAnabilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Selma GÖKTÜRK GETİNKAYA

Üye Prof. Dr. Enis ŞAHİN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Dilara HİSAL

Üye :

Üye :

ONAY

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun / / 20.... tarih ve
...../..... sayılı kararı.

İMZA/MÜHÜR

BEYAN

“Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik-Tiyatro-Sinema)” adlı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazımı sırasında bilimsel ahlak kurallarına uyduğumu, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel kurallara uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezin herhangi bir kısmını Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Elif SUCUOĞLU

03.08.2018



ÖNSÖZ

Hazırlanan bu tez çalışmasında Demokrat Parti Dönemini kapsayan 1950-1960 yılları arasında Türkiye’de ortaya çıkan sanatsal faaliyetleri ve bu faaliyetlerin dönemin siyasetçileri ile halkı tarafından nasıl karşılandığı ve toplum üzerindeki etkileri incelenmek istenmiştir. İnceleme yaparken tez konusunun az çalışılmış olması dikkat edilen husus olmuştur. Bu incelemelerimi yaparken bana her alanda yardımcı olan, tezin planlanmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteklerini esirgemeyen, beni yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Selma GÖKTÜRK ÇETİNKAYA’ya teşekkürlerimi sunarım. Bu zorlu tez sürecimde benden maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen annem Günay SUCUOĞLU ve değerli arkadaşım Mesut AYDIN ile diğer aile üyelerime teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Elif SUCUOĞLU

ÖZET

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım” tanımıyla karşımıza çıkan sanatın, farklı dallarında çıkan eserleri vasıtasıyla döneminin özelliklerini anlama noktasında faydası tartışılmaz. Sanatçının yaşadığı toplumu çözebilmek, toplumla sanat arasındaki münasebeti kavrayabilmek, devletin sanata yaklaşımını görebilmek adına tarih ile sanat birlikte ele alındığı vakit geçmiş dönemlerin daha iyi anlaşılabilceğı muhakkaktır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ABD ile yakın ilişkiler içerisine giren Türkiye’de en fazla işitmeye başlanan kelime “demokrasi” olmuş ve bu kelimenin içi çok partili hayat ile doldurulmaya çalışılmıştır. Oldukça eksik olan bu algının etkisiyle 1945’te Türkiye çok partili hayata geçmiştir. 7 Ocak 1946’da kurulan Demokrat Parti ise 14 Mayıs 1950 Genel Seçimleriyle iktidara gelmiş, 27 Mayıs 1960 Darbesi ile siyasi hayatı sona ermiştir. On yıllık Demokrat Parti dönemi, Türkiye’de ve dünyada savaş sonrasındaki toplumsal rahatlama ve demokrasi söylemlerinin yoğunlaştığı bir zamana denk gelmiştir. Bu söylemler her zaman olumlu manada olmamış, 1946’dan 1954’e değin demokrasinin savunuculuğunu yapan Demokratlar, 1954 Gene Seçimlerinden 27 Mayıs 1960’a kadar demokrasiyi geri plana itmekle suçlanmışlardır.

Demokrasi ortamında serbestlik ve hürriyet kavramları da daha fazla gündeme gelmektedir. Buradan hareketle 1950li yıllarda Türkiye’de toplumun her kesiminde bu kavramlarla ilgili his ve fikir beyan edenler olmuştur. Bu noktada beyanda bulunanlar, baskıya da maruz kalınabilmiştir. Toplumsal söylemlerde etkileyici rol oynayanlar, sadece o gün değil, her dönemde özellikle sanatçılar olmuştur. Demokrat Parti döneminde sanatçıların sanatlarını icra edebilme noktasında demokrasinin derecesini belirleme rolleri de söz konusudur. Herhangi bir kısıtlama veya önceki yahut sonraki döneme nazaran rahatlama olup olmadığına bakılarak siyasilerin sanata dair yaklaşımları da ortaya konabilir.

Hazırlanan tezde Demokrat Parti’nin sanata bakışı, dönem halkının sanata yaklaşımı, sanatın ve sanatçıların siyasileri ve toplumu algılama durumu üzerinde durulmuştur. Sanatın geniş kapsamlı olması dolayısıyla tez içinde sinema, tiyatro ve

müzik ele alınmıştır. Bu seçim yapılırken “sanatın halka en fazla inebilen kolları hangisidir?” sorusu belirleyici olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Demokrat Parti, sanat, sinema, tiyatro, müzik



ABSTRACT

It is indisputable that the art that comes out against the definition of "expression created in accordance with a certain civilization or a sense of understanding and pleasure of the community" in the Turkish Language Institution's dictionary is useful at the point of understanding the characteristics of the period through its works in different branches. It is certain that past periods can be better understood when history and art are taken together in order to solve the society in which the artist lives, to grasp the relation between society and art, and to see the state's approach to art.

After the Second World War entered into close relations with the United States to begin the word most heard in Turkey "democracy" and became a multiparty interior of this word it has been tried to be filled with life. In this manner, in 1945 Turkey became a multiparty life. The Democratic Party, which was established on 7 January 1946, came to power with the general elections of May 14, 1950, and the political life ended with the May 27, 1960 coup. Ten-year period of the Democratic Party, in Turkey and elsewhere in the world after the war has come at a time of relaxation and concentration of the social democratic discourse.

Freedom and freedom concepts in the democracy environment are also on the agenda. Hence fifties in the year in all segments of society in Turkey and has been expressing a feeling about these concepts. Those who play an impressive role in social discourses are not only those days, but artists in every period. The role of democracy in determining the extent of democracy is also at the point of being able to perform the arts of the artists during the Democratic Party. The approach of politics to sanat can be revealed by considering whether there is any restriction or relaxation compared to previous or next turn.

In the thesis prepared, the Democratic Party's approach to sanatization, the approach of the period's people to sanatization, the politics of art and artists and the perception of society are emphasized. Because of the wide scope of art, cinema, theater and music are covered in the thesis. When this choice was made, the question "which art is the most inextricable arms of the public" was the determining factor.

Key Words: Democratic Party, art, cinema, theater, music

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE MÜZİK

1.1. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME HAREKETLERİ VE “ULUSAL MÜZİK” TARTIŞMALARI.....	6
1.2.CUMHURİYET DÖNEMİ’NDE TEKSESLİLİK VE ÇOKSESLİLİK (ALATURKA VE ALAFRANGA MÜZİK).....	9
1.2.1. Demokrat Parti Dönemi’nde Yeni Bir Tür olarak Eğlence (Gazino) Müziği.....	13
1.2.2. 1950’li Eğlence Müziğinin Oluşmasına Katlı Sağlayan Bestekâr: Sadettin Kaynak	19
1.2.3. Sanat Güneşi: Zeki Müren	21
1.3. ÇOK PARTİLİ HAYATLA GELEN POPÜLER MÜZİK.....	23
1.3.1. Dünyayı Kasıp Kavuran Müzik: Blues/Caz ve Türkiye’ye Yansıması.....	26
1.4. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ MÜZİKAL FAALİYETLER.....	30
1.4.1. Halkın Dinlediği Müzik ve Radyo ile Pikap.....	37
1.5. 1950-1960 YILLARI ARASINDA MÜZİKTE EĞİTİM	41

İKİNCİ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE TİYATRO

2.1.DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE DEVLET TİYATROSU	46
2.2.DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE TİYATRO EĞİTİMİ VE DİĞER TİYATRO TOPLULUKLARI.....	61
2.2.1. Demokrat Parti Döneminde Türkiye’de Tiyatro Eğitimi.....	61
2.2.2.Demokrat Parti Döneminde Gençlik ve Çocuk Tiyatroları	64
2.2.3. Bölge Tiyatroları.....	67
2.2.4. İstanbul Şehir Tiyatrosu.....	69
2.2.5. Özel Tiyatro Toplulukları.....	71
2.3. 1950’Lİ YILLARDA TİYATRO YAZARLIĞI VE OYUNLAR.....	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SİNEMA

3.1. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNİN SİYASİ, SOSYAL, EKONOMİK VE KÜLTÜREL ETKİLERİNİN SİNEMAYA YANSIMALARI.....	83
3.1.1. 1950-1960 Yılları Arasında Sansür Uygulamaları.....	91
3.1.2. 1950’li Yıllarda Türk Sinemasında Batı Esintisi.....	97
3.2. SİNEMACILAR DÖNEMİ REJİSÖR VE OYUNCULARI.....	101
3.2.1. Rejisörler.....	101
3.2.1.1. Lütfi Ömer Akad (1916-2011).....	101
3.2.1.2. Muharrem Gürses (1913-1999).....	104
3.2.1.3. Metin Erksan (1929-2012).....	106

3.2.1.4. Atıf Yılmaz Batıbeki (1925-2006).....	107
3.2.1.5. Osman Fahir Seden (1924-1998).....	110
3.2.1.6. Memduh Ün (1920-2015).....	112
3.2.2. Oyuncular.....	114
3.2.2.1. Ayhan Işık (1929-1979).....	114
3.2.2.2. Muzaffer Tema (1919-2011).....	115
3.2.2.3. Sezer Sezin (1929-2017).....	116
3.2.2.4. Belgin Doruk (1936-1995).....	117
3.2.2.5. Neriman Köksal (1928-1999).....	118
3.2.2.6. Muhterem Nur (1932-).....	119
SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA.....	125
EKLER.....	145
ÖZGEÇMİŞ.....	165

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

Bkz.: Bakınız

BM: Birleşmiş Milletler

C.: Cilt

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

DP: Demokrat Parti

DR: Doktor

IDGSA: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

MKP: Milli Kalkınma Partisi

OGÜ: Osmangazi Üniversitesi

S.: Sayı

s.: sayfa/lar

ss.: sayfa sayısı

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

TTK: Türk Tarih Kurumu

USIA: United States Information Agency/ABD Haber Alma Dairesi

USIS: United States Information Service/ABD Haber Alma Servisi

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: “Ciddi” ve “Popüler” Müzik Üretim ve Tüketimin Yapısı.....	25
Tablo 2: Dinleyicide Teşvik Edilen Tepkiler Bakımından “Ciddi” ve “Popüler” Müzik Arasındaki Farklar.....	26
Tablo 3: Joachim E. Berendt’a Göre Yıllar İçinde Değişen Caz Türleri.....	27
Tablo 4: 1950-1960 Arasında Görev Yapmış Olan Opera Sanatçıları.....	33
Tablo 5: 1950-1960 Arasında Devlet Operasında Sahnelenen Eserler.....	35
Tablo 6: Cumhuriyet Döneminde 1925-28 Arası Avrupa’ya Gönderilen Öğrenciler...	42
Tablo 7: Demokrat Parti Dönemi’nde Devlet Tiyatrosuna Ayrılan Bütçe.....	55
Tablo 8: 1950-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu’nda Gösterime Giren Yeni Oyunların Sayısı.....	59
Tablo 9: 1950-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu’nda Gösterime Giren Toplam Oyun Sayısı, Oyunları İzleyen Seyirci Sayısı ve Kazanılan Gelir.....	60
Tablo 10: 1957-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu’nda Çıkılan Turneler.....	60
Tablo 11: DP Döneminde Oynanan Çocuk Oyunları.....	67
Tablo 12: Yıllara Göre Sinema Etkinliğinin Nüfus İçinde Dağılımı.....	88
Tablo 13: DP Döneminde Yapılmış Olan Tarihi Filmler.....	89
Tablo 14: 1957 Yılı Ülkelere Göre Yerli-Yabancı Film Sayıları.....	98
Tablo 15: Muharrem Gürses’in Rejisörlüğünü Yapmış Olduğu Diğer Filmler.....	105
Tablo 16: 1950’li Yıllarda Belgin Doruk’un Rol Aldığı Filmler.....	118

GİRİŞ

Toplumların yaşantısında en belirleyici faktörler ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel alanlarda kendisini gösterir. Sanat, bu alanların hepsine dair yansımaları içinde barındırır. İzlenen sinema filminde, geçtiği dönemin ekonomisini, siyasi yapısını, sosyal ve kültürel gelişmişliğini görmek mümkündür. Aynı şekilde tiyatro oyunlarının konuları, yazıldıkları yıllar ile ilgili benzer bilgileri sunar. Şarkıların sözlerinden pek çok mana çıkartmak mümkün olduğu gibi dinlenen müzik türleri de o dönem ile ilgili bilgi edinmemize yardımcı olur.

Sanat, toplumun bilgilenmesini sağlayan yönüyle de önem arz etmektedir. Sanatın özellikle kent ile kırsal arasında köprü vazifesi kurması mühim görülmelidir. Öte yandan rağbet edilen oyunların veya dinlenen müzik türlerinin kent ile kırsal arasındaki farklılıkları yahut benzerlikleri de sosyolojik yönden önem arz etmektedir. Sanatçıya duyulan beğeni, aynı zamanda onun örnek alınmasını beraberinde getirdiği için sanat ile uğraşanların giyimlerinden konuşma biçimlerine, okudukları kitaplardan saç modellerine kadar her şeyi toplumsal yönlenmenin pozitif veya negatifliğini belirlemektedir. Bu durum, toplumun geçirdiği değişim süreci ile devletin gelişimi arasında yapılacak kıyaslamada üzerinde durulması gereken bir ayrıntı olmalıdır.

Sanat-tarih ikilisi, geçmiş toplumların yaşantısına dair öğretileri ile sadece kültürel anlamda değil, hayatın her alanıyla ilgili fikir verir. Film veya oyun içinde giyilen kıyafetler, tüketilen yemekler, söylenen kelimeler, aile içi etkileşim, yapılan alışveriş gibi hayata ait her şeyi görebilmek ve dönemi onun ışığında değerlendirebilmek mümkündür. Bir dönemi anlayabilmek için yalnızca siyasi ya da ekonomik tarihine bakmak kısır kalacaktır. Siyasetin ve ekonominin topluma yansımalarını görmek için toplumu ele alan alanlardan istifade etmek gerekmektedir. Bu doğrultuda Türkiye’de değişimin hissedildiği en önemli dönemler arasında yer alan Demokrat Parti iktidarındaki süreç olan “1950ler” ile ilgili bilgi edinmek için de sanata, sanatsal aktivitelere ve sanatkârlara bakmak gerekliliği karşımıza çıkmaktadır.

1950li yıllar, sadece Türkiye için değil, neredeyse tüm dünya için benzerlik taşıyan bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle Batı dünyasında görülen rahatlama ve giderek yayılan “demokrasi” kavramı hayatın her alanını etkisi altına almıştır. Aynı şekilde Türkiye de Sovyet Rusya tehlikesi karşısında yaklaştığı Batı Bloğu içindeki en güçlü devlet olan ABD etkisinde fazlasıyla kalmıştır. Her ne kadar bu durum savaşın son yılında başlamışsa da tam olarak yerleşik hale gelmesi 1950lerde olmuştur.

Demokrasiyi, oldukça eksik bir bakış açısıyla, çok partili hayat ile eşdeğerde gören Türkiye, 1945'te Milli Kalkınma Partisi ile bu sürece girmiş; ancak Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili hayat, yerini sağlamlaştırmıştır. Bu sebeple Türkiye'de demokrasi ile özdeşleşen Demokrat Parti'nin her politikası demokratik olup olmadığı yönünde sorgulanmış ve hatta yargılanmıştır. Böylesi bir ortamda sanata yönelik eleştiriler de olumlu veya olumsuz şekilde ortaya çıkmış olmalıdır. Demokratlar sanata destek vermiş midir? Vermiş ise bu destek sanatçılar gözünde yeterli olmuş mudur? Bu dönemde politika ile bürokrasi arasındaki ilişkiler devlet sanatçıları etkilemiş midir? Sanat kentle sınırlı mı kalmıştır, yurdun her köşesine sanat etkinlikleri götürülebilmiş midir? Merak edilen bu soruların cevaplanmış olduğu bir çalışmanın mevcut olmaması bu tezin hazırlanması için sebep teşkil etmiştir.

Hazırlanan tezin konusu ile ilgili şimdiye kadar yapılan çalışmalar genel olarak İletişim ve Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde görev yapan isimler tarafından ortaya çıkartılmış veya tez olarak hazırlanmıştır. Ayrıca araştırmacılar tarafından hazırlanan çalışmalar da mevcuttur. Bu durumda mevcut eserlerin sanat ağırlıklı çalışmalar oldukları gözlemlenmiştir ve bu eserlerde gelişmelere tarihi gözle bakış yoktur veya oldukça zayıftır. Cumhuriyet Tarihi alanında yapılan çalışmalarda ise sanat ile ilgili kısımlar Atatürk dönemi ile sınırlı kalacak şekilde hazırlanmıştır. Bu gerekçeler doğrultusunda hazırlanan tezde Demokrat Parti döneminde sanat konusunun işlenmesi uygun görülmüştür.

Hazırlanan tez, 1950li yıllarda yaşanan değişim içinde Türkiye'de sanatın nasıl bir hareketlenme gösterdiğini ortaya koyma amacını taşımaktadır. Sanat ile birlikte toplumun sosyo-kültürel gelişimine de bakılacak ve seyredilen filmlerin, ilgi duyulan müziklerin, bileti tükenen tiyatro oyunlarının toplumun kişiliğini nasıl belirlediği ortaya konacaktır. Bu sebeple tezde hem kentte hem de kırsalda ilgi duyulan sanat dalları üzerinde çalışılmıştır. Bu dönemde toplumun her kesiminin ilgisini çekmiş, "ortak sanat dalları" olarak değerlendirebileceğimiz sinema, tiyatro ve müzik tezin üç bölümünü oluşturmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı ile 27 Mayıs Darbesi arasında kalan, ABD'nin yoğun etkisiyle demokrasi söylemleri içinde geçen Türkiye'nin 1950li yıllarında önceki ve sonraki dönemlere nazaran bir rahatlama ve özgürlük ortamı olduğu söylenebilir. Serbestlikle birlikte zaman zaman baskıların da gözlemlendiği bu ortamda sanatın kat ettiği yol, sanatta Batı'nın etkisi, bu etkinin halka yansması tezde görülecektir. Aynı

zamanda kentteki yaşam ile kırsaldaki yaşam arasındaki farklar ve benzerlikler de sanat eserleri üzerinden incelenecektir.

Tezin amacı, disiplinler arası çalışma ile tarihin farklı dönemlerine ait yeni bilgileri ortaya koyabilmek; siyasi tarihçilik anlayışının ağır bastığı tarih biliminde sosyo-kültürel ve sanatsal konuların da çalışılmasının gerekliliğini bir kez daha gösterebilmektir. Toplumların yaşamında sanatın öğreticiliği ve etkileyiciliği tartışılmazken bu alandan ayrı bir değerlendirme, dönemin anlaşılmasında büyük bir eksikliğe sebep olacaktır. Tezin konusu, bu eksikliğin giderilmesinde bir pay sahibi olabilmek gayesi doğrultusunda belirlenmiştir. Hazırlanan tezde sanatın icrasını gerçekleştirenlere özellikle yer verilerek Türk toplumunun örnek aldığı, döneminin önde gelen ve bugün de hatırlarda olan isimleri hakkında biyografik bilgi verilmiştir. Onlar gibi giyinen, onlar gibi konuşan, onların hayatını yaşamak isteyen toplumun rol model aldığı sanatçılar; filmleri, oyunları ya da şarkıları ile tez içinde yer edinmişlerdir. Batı etkisindeki oyuncuların ya da şarkıcıların halkın Batılılaşma üzerindeki etkilerini anlamak adına bu kısımların yararlı olacağı düşünülmüştür.

Tezin hazırlanmasında ilk olarak niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Etnografik yöntemle halk arasında sanatın, demokrasinin algılanma düzeyi belirlenmeye çalışılmıştır. Sinemada neden melodram türü filmlere ilgi duyulduğu, bu ilgiye karşı sanatçıların nasıl tepki gösterdiği tezde tartışılmıştır. Fenomenoloji yöntemi çerçevesinde halkın ilgi gösterdiği ve göstermediği sanat eserleri belirlenerek bu ilginin ya da ilgisizliğin sebepleri belirlenmeye çalışılmıştır. Amerikan etkisiyle Türkiye'ye gelen cazın halk tarafından benimsenmesi kültürel bir yozlaşma olarak değerlendirilebilir mi? Sorusu tartışılmıştır.

Tez hazırlanmasında kullanılan niceliksel araştırma yöntemleri arasında yer alan betimsel yöntem izlenerek konu hakkında dönemin mevcut durumu araştırılıp belirlenmiştir. Demokrasi kavramının ortaya çıktığı dönemde Türkiye'de sanatın toplumsal ve siyasi yönden önemi üzerinde durulmuştur. Sanatçıların davranış ve tutumlarının geleneksel düzeyde olumlu veya olumsuz etkileri değerlendirilmiştir. Bir başka niceliksel araştırma yöntemi olan bağıntısal yöntemle toplumun sinema, tiyatro ve müziğe duyduğu ilgi karşılaştırılmıştır. Duygusalılık neden kırsala indikçe artmaktadır ve genel olarak kentte bu dönemde yaşanan ve sanata da yansıyan neşe normalin üstünde değil midir? Bu durum, savaştan çıkan Batının mutluluğuna bilinçsiz ortaklık mıdır? Nedensel-karşılaştırma yöntemiyle sanata duyulan ilgi kent ve kırsalda yaşayan halka

göre incelenmiştir. Ayrıca 1950’den 1960’a kadar devletin sanata desteği, halkın sanata gösterdiği ilgi, izlenen oyun ve film sayılarıyla verilmeye çalışılmıştır.

Gelişimci yöntemle “ne idi ve ne oldu” sorusunun cevabı tezde her bölümde verilmiştir. Sinema, tiyatro ve müziğin 1950lerden önceki seyri ile ilgili bilgi bulunabileceği gibi sonrasındaki süreçte yaşananlar da yeri geldiğinde kısaca aktarılmıştır. Önceki dönem Halkevleri ve Halk Ocakları vasıtasıyla tüm yurttan sinema filmlerinin ve tiyatro oyunlarının gösteriminin yaşandığı bir süreçtir. Sonrasındaki süreçte ise darbenin etkisi sanata nasıl yansımıştır? Arasında kalan Demokrat Parti Dönemi’nin öncesi ve sonrası arasında nasıl bir geçiş sahne olduğuna tezde yer verilmiştir.

Bütün bu yöntemlerin kullanılmasında esas alınan, bağlı bulunulan bilim dalı dolayısıyla tarihsel yöntem olmuştur. Her bölüm kendi içinde kronolojik bir düzen içerisinde işlenmiş, neden-nasılca zihniyetle araştırma yapılmış ve metinde bu araştırma sonuçları ortaya konmuştur. Hazırlanan tez, konusu itibarıyla Türk toplumunu ele aldığı için alan araştırması kapsamında yer almaktadır. Dolayısıyla tezde faydalanan kaynakların bulunmasında tarama usulü kullanılmıştır. Tarama, sinema, tiyatro ve müzik bölümleri için ayrı ayrı yapılmış; bulunan bilgiler önemine göre ayrılmış, aynı olan bilgiler içinde temel kaynağa ulaşılmaya çalışılmıştır. Kaynaklar arasında devletin sanata karşı tutumunu öğrenmek adına sadece döneme ait olan değil öncesi ve sonrasına dair arşiv belgeleri, TBMM Zabıt Tutanakları ve Resmi Gazete kullanılmıştır. Yine dönemin gazete ve dergileri tezde yararlanılan kaynaklar arasında yer almaktadır. Dergilerin özellikle sanat içerikli olanlarına ağırlık vermekle birlikte muhalefetin en önemli yayın organı sayılan Akis dergisi de yoğun olarak kullanılmıştır. Ayrıca özellikle Güzel Sanatlar ve İletişim alanında uzmanlaşmış isimlerin kitap ve makalelerinden istifade edilmiş, sanat araştırmalarıyla ilgilenenlerin çalışmalarından yararlanılmış, hatıralar ile işlenen dönem daha iyi anlaşılmasına çalışılmıştır. Günümüzün olmazsa olmazı internet üzerinden ulaşılan bilgilerden org ve gov uzantılı web sayfalarında olanlar da faydalanan kaynaklar arasında yer almıştır.

Bu amaçla yapılan ve değinilen yöntemlerle ortaya çıkartılmış olan tezde sanatın Batılılaşma etkisi içinde ve Batı’dan gelen uzmanların da tesiriyle yapılanmaya devam ettiği bu dönemde halkın çoğunluğunun sinema ve tiyatrodan kaliteden ziyade konuya veya oyuncuya önem verdiği neticesine ulaşılmıştır. Sanattan anlayan bir kesim varsa da azınlıkta kaldığı, kenttekilerin dikkat çekmek için, kırsaldakilerin yaşayamadıkları hayatı görebilmek adına sinema veya tiyatro salonlarına gittiği gözlemlenmiştir. Daha da mühimi sanatçıların bu durumun farkında olarak eserlerde kaliteden uzaklaşmış olması

ve ticari kaygının ön plana çıkmasıdır. Devletin sanat ve sanatçıya yaklaşımında ise kişisel meselelerin haricinde bir problem gözlemlenmemiş, ancak ülkenin gidişatının iyi gösterilmesi adına özellikle sinema da yönlendirmeler yapıldığı da görülmüştür. Siyasi konulara değinilmediği müddetçe müdahalenin yaşanmadığı 1950ler sanatında sonraki yıllar için örnek teşkil edecek eser ve sanatkârlar da ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle önceki dönemden devralınan sanatın sonraki sürece taşındığı bu dönem sanatsal açıdan bir köprü vazifesi de görmüştür.



BİRİNCİ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE MÜZİK

1.1. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME HAREKETLERİ VE “ULUSAL MÜZİK” TARTIŞMALARI

Türkiye’de modernleşme hareketlerinin kökeni, Osmanlı Dönemi’ne tekabül eden 18. yy.ın ilk yarısından itibaren başlar. Bu alanla ilgili çalışmalara bakıldığında hareketlenmenin II. Mahmut Dönemi’nde gerçekleştiğini görüyoruz ki Berkes, bu süreci Lale Devri’ne kadar indirgemıştır (Berkes, 1997: 27). Osmanlı Devleti, 18. yy. başlarında Batı’ya karşı almış olduğu yenilgiler neticesinde askeri, ekonomik, politik ve teknolojik alanda, çağın çok fazla gerisinde kaldığını fark etmiştir. Çözüm arayışına giren Osmanlı, Avrupa seviyesine çıkabilme arzusuyla yenileşme hareketlerine başlamıştır (Eravcı ve Kiremit, 2010: 79-80). Bu dönemde Batıdan gelen İbrahim Müteferrika, matbaayı Osmanlı’ya getirmiştir. Matbaanın gelmesiyle, Batı’nın askeri eğitimi ve teknolojiyle ilgili bilgiler Osmanlı topraklarında yayılmaya başlamıştır. Bununla birlikte devlet nazarında görevlendirilen kimseler Avrupa ülkelerine elçi olarak gönderilmiştir. Bu durum devlet erbabında olumlu yankılar uyandırır da İstanbul’un alt ve orta sınıfı olarak adlandırabileceğimiz kesim tarafından geleneklerimize uymadığı ve kültürümüze ters olduğu düşüncesiyle, yeniçeriler ve sadrazamın düşmanlarıyla birleşerek isyan çıkartmış ve Batılılaşma çabalarını sekteye uğratmışlardır (Mardin, 1991: 12-13).

Batı’dan askeri alanda örnek alma çabaları I. Mahmut, I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemi’nde de devam etmiş fakat yine aynı sebeplerle başarısız olmuştur (Mardin, 1991: 13). Osmanlı’da gerçek anlamda Batılılaşma düşüncesi Tanzimat’la birlikte ortaya çıkmıştır. Batı’nın ihtişamını gören halk, adapte olmakta zorluk

çekmemiştir. Özellikle kadınların ilgi alanlarına giren süs eşyaları, ziynet eşyaları ve modanın yanı sıra, Avrupalı insanların yaşayış tarzları da etkilenilen alanlardan olmuştur. Bununla birlikte Avrupa’da görülen vapurlar, demiryolları, binalar, okullar, fabrikalar, limanlar ve köprüler gibi teknolojiyle bağlantılı olan gelişmeler de Osmanlı tebaasını etkileyen kısımlar arasında yer almıştır (Berkes, 1997: 33-36). 1856 yılında imzalanan Islahat Fermanı’yla birlikte Batıcılığın artık şeriatı unutturduğu yönündeki düşüncelerle karşı bir grup oluşmaya başlamıştır ve II. Meşrutiyet’le birlikte bu düşünceler devam etmiştir (Mardin, 1991: 12-18). 1720’den 1920’ye kadar geçen iki asırlık zamanda çökmekte olan bir devleti kurtarmak için Batı’ya sarılan Osmanlı, Batı tarafından bölüşölmekten kendini kurtaramamıştır (Berkes, 1997: 27).

Cumhuriyet Dönemi’nde, Cumhuriyetin altı ilkesinden Milliyetçilik, Laiklik, İnkılâpçılık ve Cumhuriyetçilik ilkelerini atan yay Batıcılık olarak nitelendirilir. Tanzimat’la birlikte bir kısım Batıcı Türk aydını Laiklik ve Batılılaşmanın iç içe olduğunu, İslam’ın ise yeniliklerin önünü kapattığını ve engellediğini öne sürmüştür. Bundandır ki ele alınan mesele, günümüzde bile siyasal gündemde hala tartışılmaktadır. Bu dönemde Batılılaşma, Osmanlı’da olduğu gibi Avrupa’daki uygulamaları doğrudan uyarlama şeklinde değil, Batılı bir dünya görüşünün topluma kazandırılması düşüncesiyle uygulanmıştır (Deren, 2007: 382). Ancak yıllarca Avrupalı devletlerle cephelerde çatışmış, şehitler vermiş bir milletin bu düşünceyi tamamen kabullenmesinde oldukça güçlükler yaşanmıştır. Öte yandan halkın üzerinde etki kurmaya çalışan ve devlet politikalarına tesir etmek isteyenler de kendisini göstermiştir. Bunlara rağmen Osmanlı’dan devralınan Batılılaşma hareketi sürdürölmüş, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ise daha da yoğun yaşanmıştır. Öyle ki bu yoğunluk zaman içinde halkın neredeyse tamamında Batı hayranlığını ortaya çıkartmıştır.

Osmanlı Devleti’nin elinde bulundurduğu siyasal iktidarın “milli egemenliğe” verilmesiyle başlayan, Cumhuriyetin kurulmasıyla perçinlenen Türk İnkılâbı, Atatürk Dönemi’nde meydana gelen değişim ve yenilenme hareketidir. Bu değişim ve yenilenmenin amacı, Kurtuluş Savaşı ile işgalci devletlerin baskısından kurtulan ülkenin, yeni bir devlet ve toplum anlayışıyla kurtuluşa kadar geçen sürecin siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel nedenlerini ortadan kaldırmaktır (Akkaş, 2015: 30). Bu kültürel faktörlerden birisi de müziktir. 1920’li yıllardan sonra müzikte ulusallaşma konusunda birçok tartışma ortaya atılmıştır. Bu tartışma konularından biri, gelişen Batı müziği karşısında Batının müziğini güçlü kılan unsurların, Türk müziğine uygulanmasını istemek olmuştur (Balkılıç, 2009: 24). Yani Batı müziğini almamak ancak onu bu denli güçlü ve

önemli hale getiren unsurlarını kendimize uyarlamak yoluna gidilmesi uygun görülmüştür. Bu fikrin en önemli öncüsü Ziya Gökalp'tır. Ziya Gökalp, ülkede iki tür müzik olduğunu, bunlardan birisinin halk arasından kendiliğinden oluşan Türk müziği diğerinin ise Farabi tarafından Bizans'tan çevrilerek alınan Osmanlı müziği olduğunu dile getirmiştir. Türk müziğinin taklitten uzak olduğunu söyleyen Ziya Gökalp, Osmanlı müziğini ise taklitten ibaret bulmaktadır. Ayrıca Türk müziğini milli kültürümüzün, Osmanlı müziğini ise medeniyetimizin müziği olarak değerlendirmiştir. O halde, millet ve medeniyet ekseninde bakıldığında ülkemizde Doğu müziği, Batı Müziği ve Türk müziği (halk müziği) olarak üç müzik türü görülecektir. Batı müziğini yeni medeniyetimizin müziği olarak gören Ziya Gökalp, yeni milli müziğimizin ise Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacağını ve böylece hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip olacağımızı dile getirmiştir (Ziya Gökalp, 1976: 28-29, 139-140).

Ziya Gökalp'in bu yaklaşımının dönemin müzik çevrelerinde de destek gördüğünü söyleyebiliriz. Ziya Gökalp'e destek verenlerden birisi Halil Bedii Yönetken olup kendisi Doğu ve Batı olarak ayırdığı müzikte Doğu müziğinin milli olmadığını sadece eski olduğunu vurgulamıştır. Bedii bu yaklaşımının gerekçesini şu şekilde aktarmaktadır: “Asri ve milli olması için milli ruhu, asrın en kudretli vasıtasıyla terennüm etmesi lazımdır”. Yönetken ve Ziya Gökalp'in buluştuğu ortak nokta ise Batı'nın tekniğidir ve Milli müziğimizin ancak bu tekniklerle mükemmelleşebileceği düşüncesi ikisinde de mevcuttur (Yönetken, 2012: 24-26).

Ziya Gökalp'in yaklaşımlarına ılımlı bakanlar olduğu gibi, onun çizgisinden ayrılan âlimler de bulunmaktadır. Ziya Gökalp gibi düşünmeyenler arasında yer alan Mihalzâde Mahmud Ragıb; Ziya Gökalp'in halk müziğinin Bizans'tan aktarıldığı fikrine karşı, bu ezgilerin tamamen Orta Asya kökenli olduğunu ve yabancı etkiler altında kalmadığını ve Türk milli ruhunun en saf hali olduklarını ifade etmiştir (Işıқтаş, 2017: 33). Ziya Gökalp ve Mihalzâde Mahmud Ragıb'tan ayrı bir düşünce de Rauf Yekta'dan gelmiştir. Yekta'nın yaklaşımı ne tam anlamıyla Batıcı ne de tam anlamıyla Doğucu olmuş, ona göre çözüm, her iki müzik kültürüne de eşit mesafede yaklaşarak Türk müziğinden Doğu makamlarını tamamen çıkartmadan yeni bir formül bulmaktır (Doğrusöz, 1997). Tansuğ'a göre bu durum, Cumhuriyet Dönemi'nde Yekta'yı kuşkusuz en az düşman edinen adam yapmış ve “ulusal müzik” tartışmalarında üçüncü bir yol çizmiştir (Tansuğ, 2001: 15). Ancak Doğu ve Batı müziğine eşit yaklaşılmasından doğan ve özellikle 1950ler itibariyle Türkiye'yi etkisi altına almaya başlayan, altmışlarda ise

önlenemeyen bir yükselişe geçen ve halen etkisini sürdüren, içinde her türlü ezgiyi barındıran popüler Türk müziğinin yine 1950lerden başlayarak günümüze değin eleştirilere de sebep olduğu gözden kaçmamalıdır. Demokratik ortamda her türlü sese, fikre, beğeniye saygı duyulması gerekliliğinden kaynaklanan karmaşık yapılanmanın özellikle sanatta özden uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir.

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE TEKSESLİLİK VE ÇOKSESLİLİK (ALATURKA VE ALAFRANGA MÜZİK)

Türkiye’de yukarıda bahsedildiği üzere Batılılaşmayla ortaya çıkan “ulusal müzik” tartışmaları giderek bir sorun haline gelmiş ve neticede teksesli-çoksesli müzik ayrımına gidilmiştir. Cumhuriyet’in ilanından başlamak üzere Mustafa Kemal Atatürk, ülkenin çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşması için birçok yeni reform çalışmalarında bulunmuştur. Özellikle Harf İnkılâbıyla beraber Arap harflerinin kaldırılmasıyla dilde sadeleşme çabalarının müziğe doğrudan doğruya etki ettiğini görmekteyiz. Bundan ayrı Cumhuriyet Dönemi’nde çok sesliliğe zemin hazırlamak için düzenlemelerin de yapılması gerekli görülmüştür. Bu düzenlemelerden ilki, İstanbul’da bulunan Mızıkai Hümayun’un Cumhuriyet’in ilanından sonra, 27 Nisan 1924’te Ankara’ya taşınarak faaliyetlerine “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” adıyla devam etmesi olmuştur (Yücel, 1983: 434).

Akabinde 1 Eylül 1924’te Ankara’da çağdaş müzik eğitimi verilmesi amacıyla kurulan Musiki Muallim Mektebi, altı öğrencisi ile eğitime başlamıştır (Uçan, 2005a: 223-224). 1925 yılına gelindiğinde yurt dışına yarışmalarla öğrenciler gönderildiği görülmektedir. Bu öğrencilerden Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Anlar Viyana’ya, Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Zeki Ün ve Adnan Saygun Paris’e, Halil Bedii Yönetken Prag’a, Cevad Memduh Atlar ise Leipzig’e gönderilmiştir (Yücel, 1983: 438). Aradan bir yıl geçtikten sonra Darü’l-Elhan’ın “Şark Musikisi” bölümü kaldırılmış ve okulun ismi “İstanbul Belediye Konservatuarı” olarak değiştirilmiştir (Oransay, 1985a: 1521). Balakbabalar (2009, 2009: 943) bu durumu Klasik Türk Müziği’ne yapılan bir darbe olarak nitelendirmiştir.

1928 yılına gelindiğinde Atatürk’ün Sarayburnu’nda yaptığı bir konuşmada Sarayburnu Gazinosu’nda Harf İnkılâbının müjdelendiği davetten bir iki gün sonra düzenlenen bir konserden bahsetmiştir. Atatürk’ün bahsettiği konserde Batı müzikleri,

Arapça şarkılar ve Kürdili-hicazkâr Faslı dinlenmiştir. Atatürk bu konserle ilgili bir değerlendirme yapmış, müzik inkılâbına zemin oluşturan bu konuşmada şunları söylemiştir:

Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen, şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitratı şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahattir. İşte, Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin hatarnak olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir (Oransay, 1985b: 24-103).

Müzikte Batılılaşma çalışmaları İstiklal Marşı'nda da kendisini göstermiştir. 1930 yılına kadar İstiklal Marşı'nda Mehmet Akif'in güftesiyle Ali Rıfat Çağatay'ın Acemaşiran bestesi kullanılmıştır. Ali Rıfat Çağatay müzikte Batılılaşmayı güçlü bir şekilde savunan birisi olmasına karşın beste değiştirilerek Osman Zeki Üngör'ün Edgar Manas tarafından orkestrasyonu yapılan bestesi milli marşın bestesi olarak kabul edilmiştir (Ayas, 2014: 125). Müzikte Batılılaşmanın en belirginleştiği dönemin 1932 yılı olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu yılda Halkevi'nin daveti üzerine Batılı müzikolog Joseph Marx Türkiye'ye gelmiştir. Marx, Osmanlı'dan beslenen milli bir müzik kurma fikrini beyan edince kamuoyunda oldukça tartışılan bu görüş, kesin olarak reddedilmiştir. Akabinde Türk Konservatuarı; Mısır'da düzenlenen Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi'ne davet edildiğinde konservatuar "Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz" diyerek daveti reddetmiştir (Safa, 1932: 2). Buradan anlaşılacağı üzere Batı ve Doğu müziği arasında çok belirgin bir çizgi çizilmiştir. Doğu musikisi bir kenara itilmiş ve bu musikin bütün kalıntılarını ülkeden kaldırmak için çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaları belirleyen en önemli gelişme ise Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında TBMM'de yapmış olduğu konuşma olmuştur. Atatürk bu konuşmasında şu sözleri söylemiştir:

Arkadaşlar, Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim (TBMM Zabıt Ceridesi, 1 Kasım 1934: 4).

Atatürk'ün bu konuşmasının ardından Klasik Türk Müziği radyolarda tam anlamıyla yasaklanmıştır¹. Bu yasak kısa sürse de Klasik Türk Müziğine takınılan tavır, çok partili düzene geçene kadar devam etmiştir (Balakbabalar, 2009: 943). Çok sesli Batı müziğinin artık devlet tarafından benimsendiği ve Batı Müziği politikalarının onuncu yılını doldurduğu süreçte 1934'de Ankara ve İstanbul'da musiki okulu, Ankara'da dinleti orkestrası, bando, okul ve halk evi korosu kurulmaya başlanmıştır. Bunun yanında ülkede Avrupa'da öğrenim görmüş yirmi civarında sanatçı ve öğrenciden oluşan nitelikli bir müzik grubu oluşturulmuştur. Oluşturulan bu nitelikli grupla ilk kez ulusal Türk operası ortaya çıkartılmıştır (Oransay, 1985a: 1521). Bu grup ilk defa İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye gelmesiyle opera gösterimi yapabirmiştir. Atatürk bu operaları bizzat kendisi istemiş ve konularını da kendi belirlemiştir. Türk-İran kardeşliğini gösteren, sözlerini Münir Hayri Egeli'nin yazdığı, bestesini Adnan Saygun'un yapmış olduğu, orijinal adı "Öz Soy Destanı" olan "Özsoy Operası", başarılı bir şekilde sergilenmiştir (Aköz, 2007).

Atatürk'ün uyguladığı Batılı politikalardan biri olan müzikte Batılılaşma çalışmaları bir kesim tarafından beğeniyle karşılanırken bir kesim tarafından da olumsuz olarak yorumlanmıştır. Bu kesime göre insanların alışmış oldukları, benimsedikleri düzen değişmiştir. Ancak Akarsu'nun belirttiği üzere (1997: 216-238) Batı emperyalizmine savaş açmış olan Atatürk'ün Batı'ya yönelimini Batı'nın dış görünümüne hayranlık olarak görmemek gerekmektedir. Atatürk, Batı'yı Batı yapan düşünüş biçiminin kaynaklarına, köklerine uzanmak istemiştir. Atatürk'ün Batı'ya yönelirken istediği şey, Batılı toplumlarda kültürün en üst düzeye çıkmasına neden olan bilimsel görüşlere varmak ve o bilimsel görüşlere Türk kültürünü oturtmak ve böylece o kültür düzeyinin üstüne çıkmaktır. Atatürk'e göre, uluslar çeşitli olsa da uygarlık tektir ve ilerlemek için de bu kültüre katılmak gerekmektedir.

Milli kültüre karşı Batı kültürü politikası, Gül'e göre Adnan Menderes'in iktidara geldiği 1950 yılından sonra son bulmuştur. Bu duruma, demokrasinin girişiyle öncesinde devlet tekelinde bulunan kültür faaliyetlerinin serbestleşmesini sebep olarak gösterebilmekteyiz (Gül, 1998: 2505). Ancak Deren, Türkiye'nin NATO'ya katılmasıyla Batılılaşmanın tamamlandığını ve bunun Batılı devletlerce kabul edildiğini dile getirerek,

¹ Bu cümleden Atatürk'ün müziğe karşı olumsuz düşündüğünü anlamamak gerekmektedir. Zafer Demir bu konuda "Atatürk ve Türk Müziği" adlı makalesinde *"Atatürk kuşkusuz bir müzisyen ya da son derece duyarlı idi. Geleneksel müziklerimizden en çok sevdiği, çevresindeki sanatçılara okuttuğu ya da kendi okuduğu belli türküler, sanatçılar ve gazeller vardı. Fakat hüzzam, hicaz, uşşak gibi icrası kolay denebilecek makamlarda sesi ile taksim yapardı. Zeybek oynamayı çok sevdiği gibi, gençlik günlerinden itibaren valsleri ve opera parçalarını da tercih ederdi. İşte onun bu çok yönlü kişiliği sayesinde ki döneminden itibaren müzik ve öncelikle Türk Müziğinde de çok önemli gelişmeler bizzat Atatürk'ün yönlendirmesiyle"* olduğunu dile getirmiştir (Demir, 2002: 16).

bu dönemde Batı'nın artık Avrupa değil Amerika olduğunu ileri sürmüş (Deren, 2007: 400) ve meseleye daha farklı bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşımın ikinci kısmını kabul etmek gerekmektedir, nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de Batı kavramı Amerika ile özdeşleşmiştir. Ancak Amerikanlaşma ile birlikte Batılılaşma kavramının da devam ettiği, tam olarak uzaklaşmadığı malumdur. Gül'ün ifadesiyle demokrasinin getirisi olan serbestleşmeden anlamamız gereken her ne kadar devletin müzikle ilgili bağlantısı devam etse de özel alanın da artış göstermesi ve sanatın her alanında devletin kontrolünün indirgenmesi olmalıdır. Bu anlayış ile DP Döneminde politik uygulamalarda müzik, inkılap içerikli olmaktan çıkmış ve önceki döneme nazaran kendi haline bırakılmıştır.

Müzik inkılabının devlet politikası olmaktan çıktığı 1950lerde, çoksesliliğin toplumun “maddi, fikri, uyanıklık ve çevikliği”ni sağlamakta bir araç, devletin toplumu ulaştırmak istediği bir erek olarak değil sadece Batılı bir millet görünümü vermek için kullanılan yöntemlerden biri olduğunu söyleyen Oransay (1985a: 1523), DP'yi şu sözleriyle eleştirmiştir:

Devlet çok sesli musikiye genellikle ancak Türkiye'nin “uygarlık yolunda aştığı büyük yol”un bir kanıtı olarak kullanabildiği ölçüde ilgi gösterdiğinden, bir yandan opera, bale ve orkestra gibi seslendirme kurumlarını Ankara'dan sonra İstanbul ve İzmir'de de kurup bunlara cömertçe ödenek ayırır ve yaratıcı ve seslendiricilerin başarılarını yurtdışında da sergileyerek “yüzümüzü ağartmaları” için yerli sanatçı, koro ve orkestraları yurtdışına göndermeyi ya da Avrupa ve Amerika'dan koro ve orkestralar kiralamayı bile göze alırken öte yandan sağlıklı bir musiki yaşamı için zorunlu önlemlerin hiçbirini almadı Özellikle alt yapı tamamlamaya yönelik hiçbir yatırım yapmadığı gibi gerek örgün ve yaygın eğitimde, gerek tekeline elinde bulundurduğu iletişim araçlarında çok sesliliğin topluma benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasına yönelik hiçbir uygulamayı sürdürmedi.

Oransay'ın söylediklerinde haklılık payı olduğu kadar, doğruluğu tartışılacak yerler de bulunmaktadır. Özellikle DP Döneminde müziğin her türünün topluma benimsetilmesi ve sunulmasında radyonun devlet tarafından etkin kullanıldığı, eğitsel manada yurt dışına gönderilen öğrencilerin durumunun daha da iyileştirildiği, devlet okullarında müzik derslerinin zorunlu hale getirildiği gibi pek çok yeniliğin olduğu düşünülecek olursa eleştirinin ağır olduğu görülecektir. 1950lerdeki bu gelişmeler tez içinde işlenmiştir. Bu arada Atatürk Dönemi'nde uygulanan kültür politikalarının halkın tümü tarafından olumlu karşılandığını söyleyemeyiz. Sadece elit kesime hitap eden, Anadolu halkının alıştığı melodinin, sözlerin ve tınıların dışarı itildiği bir müziğin ortaya çıktığı bilinmektedir. Her zaman zorunluluklar, insanları yıpratılabilen şeyler olmuştur. İnsanların duygularını, düşüncelerini bir kalıba sokmak, onları yok saymaktan öteye gidemez. Yalçın Turan'ın da dediği gibi bestekârın en büyük amacı duygu ve düşüncelerini dinleyiciye aktarabilmektir. Bu konuda çok seslilik, bir amaç olmamalıdır.

Bu bir seçenек olmalı, bestekâr duygu ve düşüncelerini nasıl rahat ifade edebiliyorsa o yöntemi kullanmalıdır. Bir başka yönden bakacak olursak Osmanlı'ya geri döndüğümüzde çok sesliliğe ihtiyaç duymadan çok güzel eserler ortaya koyulabilmiştir fakat çok güzel çok sesli eserler de vardır (Gülgün Feyman, 1982). Bu döneme geri dönüş ise 1950lerde başlamıştır. DP Döneminde duygu ve düşüncede serbestlik sanat alanında özellikle de müzikte yaşanmıştır. Siyasal içerikli film ve oyunlar sinema ve tiyatrodaki problem çıkartabilmişse de müzikte politik algının henüz başlamamış olması rahat bir dönem geçirilmesine neden olmuştur. Bu dönemde 27 Mayıs öncesinde gençlik eylemlerinde söylenen Plevne Marşı'nın siyasi versiyonu DP Döneminde müziğin politik okunuşuna en belirgin örnektir. Sonraki süreçte bunlar giderek çoğalacaktır.

Politik olmaktan uzak, devletin koruyucu ve geliştirici olmakla yetinip karışıcı olmadığı müzik ile toplumun sanatsal gelişiminin daha iyi olacağı muhakkaktır. İnsanları dinlendiren, duygularına, düşüncelerine anlam katan bir yapıya sahip olan müzikte önemli olan tek sesli veya çok sesli olması, Doğu müziği ya da Batı müziği olması değil bize ne kattığı ya da bizden ne götürdüğü olmalıdır. DP Dönemi, Doğu ile Batının müzik konusunda harman olduğu, kendi müziğimize artısının ve eksisinin tartışıldığı, olumlu ve olumsuz eleştirinin yoğunlaştığı bir sürecin başlangıç noktasıdır. 1950lerde demokratikleşme/serbestleşme hareketiyle Doğu-Batı ayrımı kalkmış olsa da artık halk çok sesliliğe alışmış, insanların savaşın da etkisiyle bunaldığı yıllardan sonra rahatlama sürecine girmesi, eğlence ya da gazino müziği dediğimiz yeni müzik türlerini ortaya çıkartmıştır.

1.2.1. Demokrat Parti Dönemi'nde Yeni Bir Tür olarak Eğlence (Gazino) Müziği

Sanatın bütün kollarında olduğu gibi müzik de, yaşanan toplumsal değişimlerin etkisinde kalmış, bu toplumsal değişimlerle birlikte gelen hayat şartlarıyla biçimlenmiş ve insan ilişkileriyle birlikte değişikliğe uğramıştır (Özbek, 1998: 3018). 1945 yılında demokratik bir sürece giren Türkiye de bu değişimlerden payını almış; çok partili sürece giren Türkiye'de 1950 yılında ilk kez iktidar değişikliği yaşanmıştır. Bu dönemde uygulanan politikalar neticesinde ekonomide bir yükselme meydana gelmiş ve özellikle köy ağaları diyebileceğimiz kesim oldukça zenginleşmiş ve siyasi hayata atılmıştır. Anadolu'dan gelmiş, köy ve kasaba hayatına alışkın olan ağalar ve aileleri bu hayata geçtiklerinde henüz kendi gelenek ve göreneklerini sürdürmeye devam etmişlerdir.

Anadolu'dan büyük kentlere göç eden bu kesim, kendilerini orada bulunan zengin kesimle bir tutmaya başlamıştır. Onlar gibi giyinmek, onlar gibi yemek, onlar gibi eğlenmek istemiştir. Fakat bu istekleri kent insanının eğlendiği mekânlarda yerine getirebilmesi, hala kendi geleneklerini ve kültür anlayışlarını geride bırakamadıkları için zorlayıcı olmuştur. Bunun için onların zevklerine ve eğlence anlayışlarına uygun yeni mekânlar, yani gazinolar açılmaya başlanmıştır (Güngör, 1993: 72-23).

1950'li yıllarda gerçekleşen göç olgusuyla kentlerde ortaya çıkan çarpık kentleşme, ekonomik meseleler ve sosyal problemler Türk müziğinden farklı beklentileri beraberinde getirmiştir. Bu yıllarda varlığını çok fazla gösteren “Amerikanlaşma” olgusu da Türk müziğinin benliğini kaybetmesinde oldukça etkili olmuştur. Bütün bunlar kendisini, ilk olarak Klasik Türk Müziğinde göstermiş ve bu tür, kendisini bu dönemde yozlaşmış bir gazino müziği olarak bulmuştur. Bu müziğin yaygınlık kazanmaya başlamasından sonra sadece yapısı değil adı da değiştirilmiş ve ileriki yıllarda “Türk Sanat Müziği” adını almıştır. Bu dönemde Klasik Türk Müziğinin usul, makam ve ağıdalı sözleri müzik dinleyicilerini artık tatmin etmemeye başlamıştır. Bunun neticesinde sözleri daha anlaşılır olan besteler üretilerek halkın müzik ihtiyacı karşılanmaya çalışılmıştır (Selçuk, 1985: 1476-1477).

Timur Selçuk'a göre Türk müziğinde görülen bu ayrım, bu müziği icra edenlerde de görülmekteydi. Yalın ve sade üslupla okuyan bestecilerin karşısında, Türk müziğine yakışmayan yoz şarkılar icra eden kadın ve erkek sanatçılar ve kılıktan kılığa giren kadınsı erkekler, erkeksi kadınlar ile bunları besleyen yeni gazinolar oluşmaya başlamıştır. 1950 yılının müzik kültürünü belirginleştiren özellikler bunlar olmuştur. Böylelikle gerçek Türk müziği bestecileri ikinci planda kalmıştır (Selçuk, 1985: 1477). Güngör'e göre ortaya çıkan bu yaşam tarzı neticesinde Türk müziği benliğini kaybetmeye başlamış ve “Saadettin Kaynak'ın fantezilerine, oradan Zeki Müren'in kuralları hiçe sayan müziğine” dönüşmüştür (Güngör, 1993: 80). Bir geçiş dönemi olan 1950lerdeki yenilikler, klasik anlayıştakiler tarafından eleştirilmekle birlikte sonrasındaki dönemde ve hatta günümüzde örnek alınmışlardır. Sanatın yozlaşmasına yorulan böylesi şarkıcılar yahut oyuncular için aslolan ise halkın kendilerini bu şekilde sevdiği gerçeği olmuştur.

Konuya sanatsal olarak bakanlar her ne kadar “piyasa” olarak tabir edilen müziği ve bu müziği icra edenleri eleştirse de halkın bu tarza ilgisinin olması, onu daha da ön plana çıkartmıştır. Sinemada olduğu gibi ticari kaygılarla hareket edenler ile kaliteden ödün vermeyenlerin çarpıştığı bu yıllarda, ilk kesimde yer alanların ağır bastığı söylenebilir. Sanatın toplum için olduğu savı üzerinden, ancak toplumu geliştirme

gayesinden değil de beğenisini kazanıp gündemde kalma hevesinden doğan bir müzik anlayışının başlangıç noktası 1950li yıllardır. Ancak bu durumu tamamen DP iktidarına bağlamak doğru olmayacaktır. 1945 ile başlayan ABD’ye yönelme hali, 1950lerin iç ve dış politikasında etkili olmuşsa da, ancak partinin devletçilik ilkesinden uzak tutumu sanatsal yozlaşmada kendisini paydaş yapabilir. Özelleşmenin kendini gösterdiği bu yıllarda müziğin kalitesini aşağı çeken devlet değil, özel sektör olmuştur demek gerekmektedir. Devlet radyosunda hazırlanan programlarda, radyo sanatçılarının seslendirdiği şarkılarda herhangi bir kalite yoksunluğu gözlemlenmezken gazino ve kulüp gibi ticari kaygı taşıyan işletmelerde giderek başlayan düşüş hissedilmektedir. Elbette bu düşüş birden olmamış, ilk olarak radyodan yetişmiş, devlet eğitiminden geçmiş sanatçıların sahne aldığı bu ortamlar giderek sanattan uzaklaşılan mekânlar olmuşlardır. Mekânlarda dinleyicinin isteğinin ön planda tutulup sanatın arka plana itilmesi bu duruma sebep teşkil etmiştir.

Perihan Altındağ bugün sahnenin ‘efendi sanatkarı’ diye de vasıflandırılabilir. O çalgılı bir gazinoda, rakı şişelerinin birbiri ardınca devrildiği bir yerde, kafaları dumanlı insanlar karşısında tatlı tebessümü, ağır başlılığı ile dinleyenlerine öyle bir tesir yapıyor, öyle bir telkinde bulunuyor ki, taşkınlık yapmak hatta o meyhane havası içinde mırıldanmak imkânını bırakmıyor ve bu insanların cesaretini kırıyor (Onan, 1950: 31).

Dinleyici kitlesinin profilinin verildiği yukarıdaki satırlar, 1950li yıllar itibariyle giderek artış gösteren gazinolara aittir. Böylesi mekanlarda sahne alan sanatkarlar zamanla bu camiadan uzaklaşmışlar, radyoya geri dönmüşler veya döneme ayak uydurmuşlardır. Ayak uyduranlar her ne kadar an itibariyle “tutunan” kitlede yer almışlarsa da sonraki yıllarda isimleri “sanat” kavramıyla genel olarak yan yana gelmemiştir.

1950li yıllarda Türkiye’de belli başlı gazino ve lokaller İstanbul ağırlıklı olarak faaliyet göstermişlerdir. Ankara, İzmir, Adana gibi şehirlerde de bu tür eğlence mekanlarının varlığı bilinmektedir. Cümlede de seçilen kelimenin “eğlence mekanı” olması, aslında sanat ile fazla ilişkisinin olmadığına da göstergesidir. Savaşa katılmamış dahi olsa yıllarca devam eden zorlu yaşam koşulları altından çıkabilen toplumun eğlenceye meyletmesi veya önüne bunun konulması, dönemin karakteristik özelliğidir. Demokraside halkın seçimi önem arz ediyorsa halkın mutluluğu da esas olmalıdır. Bu anlayışla mutlu toplum-uzun süreli iktidar-ivme kazanan istikrar üçlemesi 1950lerde sanatta kalite tartışmalarını sıkça gündeme getirmiştir. Bu dönemde kalitenin ölçütü “Amerikanlaşma” olarak belirlenmiş, dolayısıyla buna sadık kalarak eğlenceli günler geçirilmiştir.

Sanattan ziyade eğlence sektörünün vazgeçilmezi olan gazinolar, bu dönemde hayatın içine o kadar girmiştir ki örfi idarenin uygulandığı süreçler de dahi kapatılması kısa süreli olmuş, normal seyrine neredeyse hemen dönen gazinolara sadece içki ve saat kısıtlaması getirilmiştir. Örneğin 27 Mayıs öncesinde yaşanan öğrenci olayları dolayısıyla ilan edilen Sıkıyönetim esnasında I. Ordu Komutanı Orgeneral Fahri Özdilek 1 no.lu tebliğde “kahvehane, birahane, meyhane, tiyatro, sinema, bar, gazino ve emsali umuma açık yerler ikinci bir tebliğe kadar kapatılmıştır” demiştir. Ertesi gün yayınlanan 3 no.lu tebliğde ise “içkisiz olmak şartıyla gazino ve lokantalar öğle yemeği için saat 14.30’a kadar açık bulunacaktır” (Üskül, 2015: 57-58) maddesi yer almıştır. 1 Mayıs’ta yayınlanan 10 no.lu tebliğ ile “içkisiz lokanta ve gazinolar akşam saat 17 ile 19 arası açık bulundurulabilir” emri gelmiştir. Olayların durmaması üzerine 6 Mayıs 1960’ta gelen 22.00-04.00 arası sokağa çıkma yasağı, içkisiz gazinolar için de aynen uygulanmıştır. 23 Mayıs tarihli 25 no.lu tebliğ ise saat 17.00’dan sonra içki satışını yasaklamıştır. 27 Mayıs öncesinde gelen bu kısıtlamalar, 29 Mayıs 1960’ta yayınlanan yine İstanbul Örfi İdare Kumandanı Orgeneral Fahri Özdilek tarafından kaldırılmıştır: “İçki ruhsatı almış olan her sınıf otel, lokanta, gazino, pavyon, bar, meyhane, büfe ve kantinlerde yasak saatlerden bir saat evveline şamil olmak üzere içki verilebilecektir” (Üskül, 2015: 60-83).

Yaşamın içinde çok fazla yer tutan, neredeyse her tebliğde kendisine ait bir maddesi olan eğlence mekânları arasında önceki ve sonraki dönemlerde olduğu gibi 1950lerde de gazinolar başı çekmektedir. Bu dönemin önemli gazinoları ise Taksim-Beyoğlu ve İstiklal Caddesi’nde bulunan Normandiya, Konak, Rita, Londra Bar, Taksim Belediye Gazinosu, Stüdyo, Şato, Ferah Bar, Kristal ve Turkuaz, Ayazpaşa’da Güney Park, Semiramis ve Park Otel, Taksim Harbiye arası Kervansaray ve Kordon Blö, Harbiye-Nişantaşı arası Yekta, Sarıyer’de Canlı Balık, Yeşilköy’de Çınar Oteli ve yine İstanbul’da bulunan Pigal olarak sıralanabilir (Vatan, 28 Aralık 1952: 2).

Dönemin bir diğer önemli gazinosu olan Moda’daki Mühürdar ise sahibi Rum kökenli Koço Korantos olduğu için 6-7 Eylül Olayları esnasında yağmalanmış, akabinde tekrar faaliyete geçmemiştir (Kavukçuoğlu, 2016: 65-66, 68). Tepebaşı’ndaki Cumhuriyet Gazinosu ise Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Ankara Radyosu’nda ünlenen Perihan Altındağ gibi dönemin önemli isimlerinin sahne aldığı bir mekân olmuştur. Ayla’nın “Ah bu gönül şarkıları”, Yüceses’in “Bakmıyor çeşmi siyah feryade” ve “Makber”, Senar’ın “Güzel bir göz beni attı bu derin sevdaya”, Altındağ’ın “Körfezdeki suya bir bak göreceksin” 1950lerin başında halkın beğenisini kazanarak gazinolarda seslendirilen ve plağa okunan şarkılar olmuştur. Dönemin önemli erkek

sesleri arasında ilk sırayı Münir Nurettin almakla birlikte “Ada sahillerinde” icrasıyla ünlenen Necmi Rıza Ahıskan da yer almaktadır (Çetiner, 2005: 135).

1950’li yıllarda ortaya çıkan gazino kültürünün eğlence hayatına girmesiyle, sanatçıların sadece insanların kulaklarına değil gözlerine de hitap etme isteği doğmuştur. Radyo konserlerinde ses, tek başına yeterli bir öğedir ancak gazinoda görsellik de insanların dikkatini sahne üzerinde toplamak açısından önemli bir araç olarak kabul görmüştür. 1950li yıllarda bu yeniliğin öncüsü kendine has kostümleri ve sahne tavırları ile Zeki Müren olmuştur (Yavuz, 2017: 19-20). 1955 yılında Küçük Çiftlik Park’ta sahne alan Müren, sahneye annesinden öğrendiği “Zalimlerin şerrinden koru Yarabbi” duasını okuyarak çıkmış ve çıkar çıkmaz merhaba sesleriyle sahneyi inletmiştir. İzleyiciler şaşkınlıkla bu durumu izlerken Müren’in beyaz frak ve papyonunun üstündeki inciler insanların dikkatini çekmiştir. Sahneler bununla kalmayıp ilerleyen zamanlarda farklı renkli fraklar, makyajlı ve ojeli, çizmeli, topuklu ayakkabılı, pelerinli, şövalye kostümleriyle ve mini şortlarıyla da Zeki Müren’i görecektir. Zamanla sahne şekilleri değişecek ve “T” şeklini alacaktır. İlk etapta yadırganan bu durum daha sonra benimsenecek ve “”dönemin devrimcisi” olarak gördükleri Müren’i sahneleri inleterek alkışlayacak ve seveceklerdir (Seçkin, 1998: 42). İlk başta şaşkınlık yaratan bu durumun giderek sıradanlaşması, müziğin sanat içindeki konumunu tartışmaya açsa da belki bu tartışmalara Müren’e verilen “sanat güneşi” lakabı ile nokta konulmuştur.

Farklılaşan ve halkın her kesimine hitap eden müziğe yönelik gelen tenkitleri azaltmak ve hatta bitirmek için devlet idarecilerinin gazino, lokal gibi mekanlara gittikleri, insanların iyileşen yaşam standartlarına göre şekil bulan gazino müziğinin bu dönemde devlet adamları tarafından da benimsendiği görmektedir. Dönemin Başbakanı Adnan Menderes, gündüzleri ülke siyaseti ile ilgilenirken akşamları lokallerde ya da gazinolarda özellikle Zeki Müren’i dinlemeye gitmiştir. Bunun yanında Cumhurbaşkanı Celal Bayar da gazinolara giden devlet adamları arasında yer almıştır. 1950li yıllarda halkın çoğunluğunun desteklediği DP’li isimlerin gazinolara gitmesi de insanları daha çok buralara teşvik etmiştir (Seçkin, 1998: 45). Halkın gerek siyasi gerekse sanatsal olsun kendisine rol model aldığı insanların yaptıklarını gerçekleştirebilme keyfiyeti de bu durumun bir özelliği olarak karşımıza çıkmış ve sonraki süreçte de devam edegelmiştir.

Gazinonun sıradanlaşmaya başlamasıyla “seçkin”lerin girebildiği kulüpler de yine 1950lerde karşımıza çıkmaktadır. 1935’te kurulmasına karşın 1950li yıllarda ivme kazanan Moda Deniz Kulübü, giderek DP’lilerin uğrak yeri olunca 1958’de CHP’liler de Lozan Kulübü’nü açmış ve açılışı da İsmet İnönü gerçekleştirmiştir. Müzik ve danslı

eğlencelerin düzenlendiği bu kulüplere üye olarak girilmesi, “dönemin Amerikan sinemasının ünlü yıldızlarına benzemeye çalışıp ‘sarışınlaşma’ ve ‘Amerikanlaşma’ kavramlarını yaygınlaştırması bu yıllarda gözlemlenen değişim örnekleridir. Nitekim “Türk sarısı” denen bir saç rengi dahi kadınların sanatın tesirinde nasıl kaldığını ortaya koymaktadır. Toplumun önemli bir kesimi için dinlenen müzik, izlenen sinema filmi veya tiyatro oyunlarından ziyade şarkıcı ve oyuncuların giyim kuşamları, saç modelleri ve renkleri, özel hayatları daha önemli hale gelmiştir. Dolayısıyla sanat bu dönemde özellikle görselliğin toplumun yeniden biçimlenmesinde etkisini göstermiştir. Bu etkinin günümüzde artarak devam ettiği de görülmektedir. 1950lerde Türk sarısı saçlarıyla ve DP’li politikacı, bürokrat ve işadamlarının rağbet ettiği, Perşembe günleri İtalyan Orkestrası’nın konser verdiği Moda Deniz Kulübü’nde sahne alan isimlerden birisi de Münir Nurettin Selçuk olmuştur. Selçuk’un icrası esnasında ufak bir ses dahi çıkartılmaması geleneği, müziğe duyulan saygıyı göstermektedir. Ancak bu saygıyı Selçuk kendisi yaratmıştır. Yine de Kavukçuoğlu müziğin bu yıllardaki anlatımını “müzik, müzik gibi dinlenirdi o yıllarda. İnsanlar sanata da, sanatçıya da büyük saygı gösterirlerdi. Saygı, varılsı ve yoksulluğu İstanbul insanının ortak değerlerinden biriydi” cümleleriyle yapmıştır (Kavukçuoğlu, 2016: 94-101).

Sanatta kalite tartışmalarının sıkça yapıldığı bu dönemde pek çok kaliteli ismin de varlığından bahsetmek gereklidir. Kalite kavramının göreceliliğinden yola çıkarak en saygı duyulan ve “sanatkar” tanımlamasının yapıldığı isimlerin “kaliteli” olarak adlandırıldığını belirtelim. Bu isimlerin başında gelen, yukarıda geçtiği ve sanat çevreleri tarafından da kabul edildiği üzere Münir Nurettin Selçuk’un başı çektiği sanatkarlar arasında kendine has tekniği olan keman üstadı Sadi Işıl原因 da yer almaktadır. Işıl原因’ı keman çalanlardan ayıran özellik, 1953’te Ses Dergisi’nde şu sözlerle özetlenmiştir:

Yıllarca bir notalıymış gibi cicili biçili gıcırtılı mıcırtılı çekilen yayların yanında kendine baş kuvveti ile teknik çalıştı. Yayık yerine düzü, doğuş adı altında yapılan makamlar çorbası yerine bilgi ile teçhiz edilmiş yaratıcılığı kendine rehber edindi. Bu sebeptendir ki onun taksimlerinde, makamları arasında mecburi durak mahalli gibi boşluklar ve soğuk gayretlere dayanan doldurmalar, beylik karar besteleri ve meyan gösterişlerine rastlayamazsınız. Cesur ve hâkim bir çalış, gönül musluğu idareli kullanış, sesler cümbüşü, hülasa şu kâinat içinde herkesin kıymetçe bir sandığı aynı notalara ‘Sadi gibi’ dedirtecek bir mümtaziyetle basış bu solistin belli başlı özelliklerindendir (“Üsluplar İçinden Sanatkarlarımız: Sadi Işıl原因”, (11 Şubat 1953), Ses, S: 9, s. 8).

Farklılığı sanatına duyduğu saygısından kaynaklanan Işıl原因, bu yönüyle yukarıda söz edildiği üzere Münir Nurettin Selçuk ile benzerlik taşımaktadır. Buradan hareketle 1950lerin saygınlığın sanatçının kendisi tarafından ortaya konulup kollandığı bir dönem olduğunu yineleyebiliriz. Selçuk ve Işıl原因’dan ayrı olarak tezde değerlendirmeye alınan

iki isim ise Sadettin Kaynak ile Zeki Müren olmuştur. Bu iki isme özellikle yer verilmesinin nedeni, Kaynak'ın önceki dönemde yetişen bir isim olması ve Türkiye'de sanatın geçirdiği evreleri bizzat yaşamasıdır. Zeki Müren ise bu dönemde yetişmiş ve ünlenmiş, kendine has özellikleriyle sanat camiası tarafından olumlu veya olumsuz eleştiriye en fazla maruz kalmış, Klasik Türk Müziği ile Popüler Türk Müziği arasında köprü vazifesi görmüş olduğu için biyografisi üzerinde durulmuştur.

1.2.2. 1950'li Eğlence Müziğinin Oluşmasına Katlı Sağlayan Bestekâr: Sadettin Kaynak

15 Nisan 1885 yılında İstanbul Fatih'te dünyaya gelen Sadettin Kaynak'ın babası Fatih Camii dersiâmlığı, Huzur-ı Hümayun hocalığı ve Tedkikat-ı Şer'iyye Ahkâm-ı Şahsiyye üyeliği yapan müderris Ali Alâeddin Efendi, annesi Havva Hanım'dır. Kaynak, ilk ve ortaöğrenimini İstanbul'da tamamlayarak dokuz yaşında Kur'an-ı Kerim'i ezberlemiş, Darülfünun İlahiyat Fakültesinde öğrenim görürken çıkan I. Dünya Savaşı sebebiyle öğrenim gören öğrencilerin askere alınması üzerine eğitimini yarıda bırakmak durumunda kalmıştır. Cumhuriyet ilan edildikten sonra kâtiplik yaparken Yavuz Sultan Camii'nde imamlığa başlayan Kaynak, 1928'de baş imam olmuşsa da bestekârlık kimliği zaman zaman görevinin önüne geçmiş; zamanla imamlık görevini bırakarak musikiyle ilgilenmeye başlamıştır (Kaynak ve Özcan, 2002: 85-86). Dini kişiliğinin yanında birçok Avrupa şehrini dolaşıp oralarda konser veren, operetten revüye, gazelden fasıla birçok farklı alana ilgi duyan birisi olmuştur (Özdemir, 2007: 581).

Sadettin Kaynak'ın musikide bahsedilebilecek en büyük özelliği Türk musikisinin popülerleşme sürecinde göstermiş olduğu faaliyetlerdir. Özer, Türk müziğinin popülerleşmesi adına faaliyetlerin, Sadettin Kaynak dönemi ile başladığını söylemenin bile abartı olmayacağını dile getirmektedir (Özer, 2011: 9). Sadettin Kaynak, 1930'lu yıllardan sonra yaptığı bestelerle geniş kitleler tarafından tanınmaya başlanmıştır. Genellikle Arap ve Mısır film müziklerinin bestelerini yapan Kaynak'ın müzik tavrının eğlenceli ve neşeli olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, öncesinde yapmış olduğu hafızlık mesleğinin getirdiği bir ağırlığın olduğu inkâr edilmemelidir. Eserlerinde kendine has üslup kullanarak -her ne kadar popüler müzikle daha çok karşımıza çıksa da- müziğe geleneğimizin ruhunu da işlemiştir. Bu özelliğiyle dönemindeki birçok bestekârdan ayrı tutulmuştur (Özkılıç, 2011: 18-19). Bu yapısı, Sadettin Kaynak'ın bestelerinin daha çok

eğlence müziği ya da gazino müziği olarak kullanılmasına neden olmuştur. Ancak Kaynak'ın gündeme dair besteleri de vardır. Örneğin Kore Savaşı dolayısıyla "Kore'ye Giden Asker" şarkısını bestelemiştir. "Elimde silahım var/Dilimde Allah'ım var" sözleriyle bu şarkıyı dönemin ünlü şarkıcılarından Suzan Yakar Rutkay seslendirmiştir (Meriç, 2016: 210).

Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan Batılılaşma çalışmalarıyla modern kesime yönelen Kaynak'ın eserleri ünlü ses sanatkârlarının repertuarında her zaman varlığını korumuştur. Müzeyyen Senar, Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca, Nesrin Sipahi; Saadettin Kaynak'ın eserlerini yıllarca okuyan isimler arasında yer almıştır (Özkılıç, 2011: 20). Kaynak, ses sanatçıları tarafından büyük bir ilgiyle karşılanırsa da muhafazakâr kesim tarafından oldukça tenkit edilmiştir. Bu kesimin Kaynak'ı eleştirmesinin nedeni, ezanın Türkçe okunması meselesinde geri durmayıp ilk Türkçe ezanı kendisinin okumuş olmasıdır (Özer, 2011: 22). Columbia'da 1929-1930 senelerinde yapılan plaklara Kaynak'ın sesinden Esselat (Salât), Ezan-ı Muhammedi ve Isra-A'li İmran Sureleri okunmuş; plaklar arasında Türkçe Ezan da yer almış ve bu plak ile Türkçe ezanın yaygınlaştırılması amaçlanmıştır (Meriç, 2016: 24).

1959 yılına kadar beste çalışmalarını sürdüren Kaynak'ın kendi deyişiyle binin üzerinde bestesi bulunmaktadır. Bestelerinin bir kısmının sözlerini kendi yazsa da çoğunluğunun Vechi Bingöl'e ait olduğu belirtilmelidir (Kaynak ve Özcan, 2002: 87). Kaynak'ın günümüzde ulaşılabilen eserlerinin 669 tanesinden 218'i film müziklerinin sözlü repertuarına aittir. 10 adet Türk filmine 59 eser bestelerken, 47 adet Mısır filmine ise 159 eser bestelemiştir (Özdemir, 2007: 583). Kaynak'ın bazı tanınmış eserleri şunlardır:

Beklerim her gün bu sâhillerde mahzun böyle ben"; "Gönlüm seher yeli gibi daldan dala essem diyor" ve "Çıkar yücelerden haber sorarım" mısralarıyla başlayan hüzzam fantezileri; "Batan gün kana benziyor, yaralı cana benziyor" mısraıyla başlayan muhayyer şarkısı; "Bahar bitti, güz bitti, artık bülbül ötmüyor" mısralarıyla başlayan nihavend fantezisi; "Ağlarım çağlar gibi" mısralarıyla başlayan hüseyinî türküsü; "Muhabbet bağına girdim bu gece" ve "Yeşil gözlerini ufkuma ger ki" mısralarıyla başlayan hicaz şarkıları; "Hoy deniz Karadeniz"; "Gül derler bana gül derler" mısralarıyla başlayan uşşak türküleri ve "Gördüm seni bir gün yeni açmış güle döndüm" mısralarıyla başlayan uşşak şarkısı; "Ben güzele güzel demem" ve "Hoş geldin evimize" mısralarıyla başlayan mâhur türküleri; "Derman kâr eylemez ferman dinlemez"; "Leylâ bir özge candır" ve "Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine" mısralarıyla başlayan segâh şarkıları, "Yâd eller aldı beni" mısralarıyla başlayan uzâl türküsü sayılabilir. Ayrıca "Ey âşk-ı sâdıklar gelin Allah diyelim" mısraıyla başlayan hicaz "Alma tenden cânımı" mısraıyla başlayan hüzzam ilahileriyle, "Yâ sâhibe'l-cemâl ve ya seyyide'l-beşer" mısraıyla başlayan hüzzam şughülü (Kaynak ve Özcan, 2002: 87).

1.2.3. Sanat Güneşi: Zeki Müren

DP dönemiyle birlikte Amerikan emperyalizminin ivme kazanmasıyla gelişen eğlence müziğinin tartışmasız ilk ismi Zeki Müren'dir. 6 Aralık 1931'de Bursa'da doğan Zeki Müren'in henüz ilkokul yıllarında iken sanatçılığa duyduğu heves ve yeteneğini ilk keşfeden de öğretmenleri olmuştur. Okul müsamerelerinin aranan ismi olan Müren'in şarkı sözlerini düzgün ve eksiksiz öğrenme gayreti, küçüklüğünden beri bütün güfteleri bir deftere not almasına sebep olmuştur (Seçkin, 1998: 14-21). 1944 yılında ortaokula başlayan Zeki Müren, hayalini kurduğu sanat yolunda dersler almaya başlamıştır. Ortaokulu birincilikle bitirdikten sonra 1946'da İstanbul'a gelmiştir. Ailesinden ilk defa ayrı kalan Müren, ilk başta özellikle gurbet şarkıları söylemiştir: "Pencereden kar geliyor/ Aman annem, gurbet bana zor geliyor/ Sevdigimi eller aldı/Bu da bana ar geliyor" (Aşan, 2003: 14).

Boğaziçi Lisesi'nde eğitim görmeye başlayan Müren, tanınmış isimlerden müzik dersleri almaya başlamış ve 1949 yılında "Zehretme Bana Hayatı Cananım" şarkısını bestelemiştir. Müzik dersleri aldığı İzzet Gerçekler, bu besteyi notaya alarak İstanbul Radyosuna göndermiştir. İstanbul Radyosunun "Şimdi Suzan Güven'den Bursalı tanınmamış genç bestekâr Zeki Müren'in acemkürdi şarkısını dinleyeceksiniz" anonsuyla çıkış yapan Zeki Müren sadece bestelerinin değil sesinin de duyulmasını istediğinden İstanbul Radyosunun 1950 yılında yapmış olduğu sınava katılmış ve 186 adayın içinde kazanan tek kişi olmuştur. 4000'e yakın şarkıyı ezbere bilmesi, bu sınavı kazanmasının en büyük sebebi olarak gösterilmiştir (Tanar, 2012: 22). Sanat yoluna açılmasında en büyük etken, yukarıda da bahsettiğimiz ilkokul yıllarında tuttuğu defter olmuştur. Ceyhan Gür bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

Baktılar bambaşka bir ses. Sonra memlekette erkek sesi kalmamış. Ahmet Üstün var. Bir de Münir Nurettin var klasikçi, başka da kimse yok. Bambaşka böyle bir tenor çıktı. Lirik tenor. Azerilerde de vardır bu. Flaş bir şey oldu. Derken bir gün –arada tabii unuttuğum şeyler olabilir -o devirde alaturkada devler var, divalar var yani: Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ, Safiye Ayla falan- bir imkan doğdu. İstanbul halkı da çok müptela musikiye; evine fasıl heyeti dinlemeye gidiyor. Fahri Kopuz'un faslını dinlemek için... Öyle bir İstanbul. Kültürel bir konsept bakımından o İstanbul'u Paris veya Viyana'yla karşılaştırabilirsiniz. Haftanın günleri Salı, Cuma falan değil, Hamiyet günü, Perihan günü, Safiye günü, öyle bir atmosfer. Havada notalar uçuşurdu İstanbul'da o zaman. Teneffüs ettiğiniz havada müzik ve bu tek sesli, çok sesli falan değil, öyle bir atmosfer. Evlerde gramofonlar var; plakların yarısı alafranga, yarısı alaturka. İstanbul'un geleneğinde var, bir sürü kültürün teraküm etmesi gibi bir şey (Gür, 1996).

Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ettiği bu yıllarda ilk plağını Şükrü Turan'ın "Muhabbet Kuşu" isimli eserine yapan Zeki Müren, radyoda canlı performans sergileyecek olan Perihan Altındağ'ın hastalanması sonucu, sınav jürisinde bulunan Refik

Fersan tarafından bizzat aranarak radyoya davet edilmiştir. 1 Ocak 1951 Cumartesi günü saat 20.30'da başladığı yılbaşı programında 45 dakika boyunca şarkılarını icra etmiş, her kesime hitap edebilmek adına konserini türküyle bitirmeyi tercih etmiştir (Tanar, 2012: 22). Buradan yola çıkarak, bu dönemde eğitim alan ses sanatçılarının klasik müziği tercih ettiği, ancak “her kesime hitap edilmesi” gerekliliğinden türkü de icra ettiği yorumu yapılabilir. Büyük ihtimalle kastedilen “her kesim” ile kırsalda yaşayan halktan bahsedilmektedir. Elbette kırsal kesimin ya da kırsaldan kente göç edenlerin sadece türkü dinlediğini düşünmek doğru değildir. Ancak toplum içinde bu tür müzik dinleyenlerin özellikle belirtilen kesim olduğu da gerçektir. Dolayısıyla bu kesime hitap edebilmek, tutunabilmek için önemlidir. Bu değerlendirme sadece müzik ya da sanat için geçerli değildir. Demokratik bir ortamda belirleyici olan toplum olduğu için, toplumun en geniş kesimine hitap edebilmek seçilen olmak adına önemlidir. Müren de bu düşüncüyü iyi değerlendirebilmiş isimler arasında gelmektedir.

Güzel sesiyle toplumda hayranlık uyandıran Zeki Müren, sinema dünyasına da hızlı bir şekilde adım atmıştır. Babasının dükkan komşusu olan İhsan Doruk'un sahip olduğu Sonku Film Şirketi, Cahide Sonku için müzikal bir film yapmak ve başrolde de Zeki Müren'i oynatmak istemiştir. Nihayetinde 1954'te film çalışmaları başlamışsa da Zeki Müren'in sınavlara hazırlanmasından dolayı çekimi sekiz ay sürmüştü ve “Beklenen Şarkı” adlı film için Müren on şarkı bestelemiştir. Sinema hayatı sadece bu filmle kalmamış ve 1955'te Son Beste, 1956'da Berduş, 1957'de Altın Kafes, 1958'de Gurbet, 1959'da Kırık Plak filmlerinde rol almıştır (Aşan, 2003: 34-38). Müren, bir taraftan sinema oyunculuğunu, bir taraftan radyo programlarını sürdürürken 1954 yılında İzmir Fuarında Açık Hava Tiyatrosu'nda vermiş olduğu konserler sayesinde sahne hayatına oldukça ısınmıştır. Yine de bu dönemde Akademi'yi bitirmek için uğraşmıştır (Çak ve Beşiroğlu, 2017: 84).

Zeki Müren 1950'li yıllarda sadece sesiyle değil sahne gösterileriyle de insanlara hitap etmiş, insanların daha önce görmediği şeyleri denemiştir. Aşan, Müren'in “devrim” olarak gördüğü bu değişimi şöyle anlatmaktadır:

Fiziğinden hiç memnun değildi. Bir kere gözlük takmak zorundaydı. Sonra omuzları geniş, güçlü kuvvetli bir erkek görüntüsü de yoktu. Bu nedenle de kendisinde var olan malzemeyi değerlendirmek zorundaydı. Saç modeli kendisine yakışmalı, sakalları nedeniyle oluşan griliği yok etmek için fondöten sürmeli, hafif makyaj yapmalıydı. Ya sazlar? Kendisine eşlik eden saz ustalarının ayakkabıları boyasız, giysileri buruşuk ve eskiydi, çoğu, giysileri lime lime olmadan yenisini almıyordu. Bu kötü görüntüyü yok etmesi gerekiyordu. Zeki, ilk provadan sonra kendisine eşlik eden ünlü saz ustalarını topladı. Kimler yoktu ki aralarında. Selâhattin Pınar, Sadi Işılay, İsmail Şençalar, Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Şükrü Tunar, Necdet Gezen, Fevzi Aslangil, Hakkı Derman... Hepsi çok ünlüydüler ama giyim kuşamına en çok dikkat

eden Selâhattin Pınar'dı. Ayakkabılarının boyalı, giysilerinin ütülü, kravatlarının giysilerine uygun olup olmaması diğerlerini hiç ilgilendirmiyordu (Aşan, 2003: 44).

Zeki Müren'in yapmış olduğu değişiklikler bununla kalmayacak ve 1960'larda giydikleri frankların rengi değişecek; erkekte makyajı, ojeyi, takıyı, pelerini, topuklu ayakkabıları, mini kıyafetleri ve daha bir sürü farklı kostümleri izleyicilerine gösterecektir. Müren, gazino hayatına farklı bir anlam getirse de halk bu duruma alışmış gözüyordu ki önceden de belirtildiği üzere Başbakan Menderes ve Cumhurbaşkanı Bayar da Müren'i dinlemek için gazinoya giden isimler arasındaydı (Seçkin, 1998: 42-45).

1960 yılı Nisan ayında, DP'nin muhalefete ve basına karşı baskı yaptığı gerekçesiyle, bir grup genç sokaklara dökülerek Plevne Marşı'nı uyarlayıp "Olur mu böyle olur mu/ Kardeş kardeşi vurur mu?/ Kör olası diktatörler / Bu dünya size kalır mı?" sözlerini söylemişlerdir. Ardından 27 Mayıs 1960'da bir grup subay yönetime el koymuştur. Zeki Müren, her zaman siyasi olaylardan uzak dursa da darbenin gerçekleşmesinden sonra sahnesinde Plevne Marşını okumaya karar vermiştir. Bu kararda gündeme gelme isteği de büyüktür fakat olaydan iki gün sonra Sıkıyönetim Komutanlığı gazinoyu kapatmış ve Müren savcılığa ifade vermek için götürülmüştür. Yaptığından pişman olsa da artık çok geç kalmış ve uzun bir süre film çalışmalarına yüklenmekten başka çaresi kalmamıştır (Aşan, 2003: 63-64). Ancak sahnelerden uzaklaşmasında Plevne Marşı kadar, radyoda söylediği Yeşil Ördek türküsünün "ne sen beni unut ne de ben seni" sözlerini Menderes'e attığı yönündeki suçlama da etkili olmuştur (Meriç, 2016: 132-133). Bu olayı sanata yönelik yaklaşıma dair güzel bir örnek olarak değerlendirilebilmek mümkündür. Siyasetin içine girilmediği müddetçe kendisine pek fazla dokunulmayan müzik sektörü, radyonun da tesiriyle diğer sanat dallarından daha fazla topluma inebilmiş ve popüler hale gelmesi daha geniş çerçevede olmuştur.

1.3. ÇOK PARTİLİ HAYATLA GELEN POPÜLER MÜZİK

Müzik, Platon'un ideal devlet modelini anlattığı *Devlet*'te çocukları ruhsal olarak yetiştirmenin en iyi yolu olarak vurgulanmıştır. Yani *Socrates*'lerin asılmadığı, bireylerin sağlıklı olarak yaşaması öngörülen devletin temel taşlarından birisidir müzik ve müzik eğitimi. Bunu vurgular nitelikte de Aristoteles, müziğin eğlence için değil insanların nitelikli şekilde vakit geçirmeleri için icra edilmesi gerektiğini söylemiştir (Aydoğan, 2004: 209). Bu görüşle yola çıkarak müziğin başlangıcından günümüze kadar değişerek nasıl popülerleştığının anlatılması gerekmektedir.

Türkiye’de iki farklı kültürün sentezlenmesi (Dürük, 2011: 34), müziğin bu çetrefilli yapısının oluşmasında en büyük etken olmuştur. Osmanlı’dan beri süregelen Batılılaşma etkileri popüler müziğin ülkemizde yayılmasının en temel sebebi olarak karşımıza çıkmıştır. Batılı ve Doğulu tarzın karışımı olarak karşımıza çıkan popüler müziğin radyo ve gazete ile dergiler aracılığıyla topluma ulaştırıldığı bu dönemde Klasik Türk Müziği’ne olan ilginin azalması ve bu azalmanın günümüze kadar ivme kazanması, bizi iyiden iyiye popüler müziğin etki alanına sokmuştur.

Yüzyıllardan beri geleneklerimiz çerçevesinde meydana getirdiğimiz kendi klasik müziğimiz, halkımızın kendisini ifade ettiği, derdini ve sevincini anlattığı, özümzü yansıtan, kısacası halkın yaşamına dahil olan her şeyi konu edinen bir türdür. Halk müziği Karacaoğlan, Aşık Veysel, Aşık Mahsunî Şerif gibi aşıklarla senelerden beri dinleyenleri kendisine hayran bırakmıştır (Yurga 2013: 13). Halk müziğini icra eden kişiler hala var olsa da sayıları giderek azalmaktadır. Bu kadar özlü bir kültürden gelen müzik türünü Batılılaşma çabaları sonucunda bir kenara bırakıp Batılı tarzda müzikleri benimsemek ise toplumsal bir ayıbımızdır. Müzik kültürü, zamanla içinde bulunduğu dönemin kültürü ve içeriklerine göre değişiklik göstermiştir. Günümüzde ise popülerleşmeyle birlikte müzik kültürümüzde bir metalaşma görülmeye başlanmıştır. Batıda hâkim olan müzik türleri bizim kültürümüzde de yaygınca dinlenmeye başlanmış ve popülerleşmiştir. Yine de bu süreç Türkiye’de Batı’dakinden farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Bu farklılığın sebebini iki ayrı şekilde açıklayabiliriz. Bunlardan ilki, Osmanlı’daki sınıf yapısı Batı’dakinden değişik bir haldedir. Bu da müziğin herhangi bir sınıfsal şekilde tartışamayacağını bizlere gösterir. İkincisi ise, Türkiye’deki Batılılaşma hareketleri sırasında olumlu görüşler olduğu kadar olumsuz görüşler ve karşı çıkışlar olmasıdır. Bu durum ise uygulanan Batılılaşma hareketleriyle birlikte icra edilen sanata “Doğulu-Batılı”, “ileri-geri” gibi yaftalamaları ortaya çıkarmıştır (Yılmaz, 2017: 12-13).

Bütün bu olumlu, olumsuz görüşlere rağmen bizde de metalaşan popüler müzik kültüründe ne bizim ne de başka bir toplumun tarihinde görülmediği kadar maddi kaygılar güdülmüş ve müzik türlerinin birçoğunda sanatsal olgular hiçe sayılmıştır. Sadece ekonomik amaç, rekabet, endüstriyelleşme ve piyasaya hâkim olma düşüncesi ile müzik icra edilmeye başlanmıştır. ‘Benim Güzel Sevgilim’ sözlerinden ‘Kız Hepsini Senin mi?’ anlayışına giden bir süreci ifade eden (Aydar, 2014: 805) popüler kültür, Blues/Caz, Hiphop/Rap, Pop, Rock/Metal gibi türleri de içerisinde barındırmaktadır. Nihayetinde popüler müzik, insanların gündelik hayatlarında gördüğü baskıları unutturmayı güden, sanatta metalaşmayı olumlu görmeye başlayan ve sahte bir eğlendiricilik sergileyen bir

müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydoğan, 2004: 211). Yukarıda bahsi geçen endüstriyelleşme hususunda ise Theodor W. Adorno'nun görüşleri ortaya konan çıkarımları teyit eder niteliktedir. Adorno'ya göre, çağımız kapitalist toplumlarında, şirketler daha fazla para kazanmak ve rant elde etmek için kültür üretirler. Bu da kültürün maddi değerler için yapıldığı anlamına gelmektedir. Müzik hususunda ise eski araştırmacıların da bizlere tavsiye ettiği üzere bir eseri dinlerken bizlere anlatmak istediklerini anlamak ve dikkatli bir şekilde dinlemek gerekmektedir. Popüler müzikte böylesi kaygılar güdülmemekle birlikte bu tarz müziği dinleyenlerin dikkatleri ve tepkileri rutinleşmiştir. Ayrıca sürekli kendisini tekrar eden bu ritimler silsilesinin köleleri olmuş durumdadırlar. Adorno bu konuyu ele alırken iki farklı müzik çeşidini karşılaştırmış ve bu çeşitlere kendisi isim vermiştir: Bunlar “ciddi” ve “popüler” müziktir (Kuyucu, 2016: 193).

Tablo 1: “Ciddi” ve “Popüler” Müzik Üretim ve Tüketiminin Yapısı.

“Ciddi” Müzik	“Popüler” müzik
Her Parçanın “müzikal anlamı bağlı olduğu bütüne” bağlıdır, asla yalnızca bir müzik şemasının zorla uygulanmasına değil.	Müzikal besteler bilindik şablonları ve çerçeveleri takip eder; stilize edilmişlerdir. Çok az orijinallığe sahiptirler.
Ana tema ve detaylar bütünün içine sıkıca örülmüştür.	Bütünün yapısı detaylara bağlı değildir-bütün bireysel detaylar tarafından değiştirilemez.
Ana tema dikkatle geliştirilmiştir.	Melodik yapı son derece katıdır ve sıklıkla tekrarlanır.
Detaylar bütünü değiştirmeksizin değiştirilemezler-detaylar neredeyse bütünü kapsar/öngörür.	Armonik yapı bir diziden oluşur (“en ilkel armonik olgular vurgulanır”).
Biçimsel yapı ve içerik arasındaki tutarlılık korunur.	Karmaşıklığın çalışmanın yapısı üzerinde hiçbir etkisi yoktur.
Standart şemalar (mesela dans için) uygulansa bile, bunlar hala bütünün içinde kilit rol oynamaya devam ederler.	Bireysel “etkilerin” kombinasyonu vurgulanır – ses, renk, ton, tempo, ritim gibi.
Yüksek teknik yeterlilik kurallarını vurgular.	Doğaçlama “normal” hale gelir (oğlanlar yalnızca dar bir pencerede “salınabilirler”).
	Detaylar ikame edilebilir niteliktedir (“bir makinenin dişlileri misali görevlerini yerine getirirler”).
	Yeni ve orijinal gibi görünürken müzikte anlaşılabilir olana dair geleneksel kuralları tasdik eder.

Kaynak: (Kuyucu, 2016: 194)

Theodor W. Adorno'ya göre, popüler müzik dinleyenler yozlaşmış duygular ve metalaşan endüstriyel kültürün tüm benliklerinde egemenlik kurmasına açık kişilerdir. Bu tarz müzik dinleyicilerinin duyguları artık yapay ve sahteleşmiştir. Yine bu farkı anlamak için aşağıdaki tabloda ciddi ve popüler müzik dinleyen kişilerin arasındaki nüansları görebiliriz (Kuyucu, 2016: 194).

Tablo 2: Dinleyicide Teşvik Edilen Tepkiler Bakımından “Ciddi” ve “Popüler” Müzik Arasındaki Farklar.

“Ciddi” Müzik	“Popüler” Müzik
Ciddi müzik parçasını anlayabilmek için kişinin onun bütününe deneyimlemesi gereklidir.	Parçaların alımlanması ve bunlara verilen tepkilerde bütünün çok az etkisi vardır; parçalara bütüne verildiğinden daha güçlü tepkiler verilir.
Bütünün detaylara verilen tepkide güçlü bir etkisi vardır.	Müzik, önceden kabul edilmiş/bilinen, kolaylıkla tanınabilir türler hâlinde standartlaştırılmıştır.
Motifler ve detaylar yalnızca bütünün bağlamında anlaşılabilir	Müziği takip etmek için çok az çaba gerekir; dinleyicinin zaten müzikal deneyimlerini sınıflandırdığı farklı modelleri vardır.
Müziğin anlamını, hissini yakalamak için yalnızca onu tanımak, mesela müziği bir başka “benzer” parçayla özdeşleştirmek yetmez.	Bütüne çok az vurgu yapılır; önemli olan tarz ve ritimdir (ayağın yerdeki hareketi).
Müziği takip etmek için çaba ve konsantrasyon gereklidir.	Tanıdık deneyimlere yönlendirir (motifler ve detaylar bağlam dışında anlaşılabilir çünkü dinleyici otomatik olarak bir çerçeve sağlar).
Estetiği günlük yaşamın sürekliliğini kesintiye uğratar ve bellek kullanımını teşvik eder	Müziğin anlamı, hissi tanıma yoluyla elde edilir; bu da onun kabulünü sağlar.
	Dinleme yoluyla elde edilen haz ve eğlence – özdeşleşme mekanizmasından kaynaklanan niteliklerle donanan– “müzik nesnesine” aktarılır.
	En başarılı, en iyi müzik en çok tekrar edilenle özdeşleştirilir
	Müziğin toplumsal bilinç üzerinde “uyutucu etkisi” vardır.
	Günlük yaşamda bir çeşit devamlılık duygusunu güçlendirir; bir yandan da basite indirgenmiş yapısıyla unutkanlığı dayatır.
	Düşünmeyi gereksiz hâle getirir.

Kaynak: (Kuyucu, 2016: 195)

1.3.1. Dünyayı Kasıp Kavuran Müzik: Blues/Caz ve Türkiye’ye Yansıması

Ülkemizde 1940’larda görülmeye başlayan, 1950’li yıllarda ise kendi zirvesini yaşayan caz, “16. Yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın son çeyreğine kadar köle tüccarları eliyle Amerikalı toprak sahiplerine getirilmesiyle” ortaya çıkmıştır (Say, 1997: 490). 19. yüzyılın sonlarından 1917 yılına uzanan gelişim süreci New Orleans’ın eğlence bölgesi olan Storyville’de gerçekleşmiştir. 1917 yılında Storyville kapandıktan sonra işsiz kalan müzisyenler kuzeye göç etmeye başlayınca, caz önce Amerika’da sonra dünyada yaygınlık kazanmıştır. Bu müzik türünün yaygınlık kazanmasıyla ilk caz plakları ortaya çıkmıştır. 1920’li yıllara gelindiğinde artık sanatçılar kendi çalışmalarını caza yaklaştırmaya başlamış; büyük bir akım haline gelen caz, Amerika’da 1929’da başlayan ekonomik krizle birlikte yeni etkileşimlerle karşılaşmıştır. Bunalım devam ederken işsiz kalan zenciler, para kazanmak için ekonomik bunalımdan etkilenmiş durumda olan halkın

bu duygularını hafifletebilmek için müzik yapmışlardır. Caz da bu hafif müziklerden etkilenmiş, fakat dönemin usta caz müzisyenleri bu hafif müziğin özelliklerini iyi analiz ederek onları cazın içine yedirebilmişlerdir (Mimaroglu, 2017: 140-141).

Tablo 3: Joachim E. Berendt’in Yıllar İçinde Değişen Caz Türleri.

1890-1900	Ragtime	1940-1950	Be-Bop
1900-1910	New Orleans	1950-1960	Cool, Hard Bop
1910-1920	Dixieland	1960-1970	Avant-Garde/Free Jazz
1920-1930	Chicago	1970-1980	Electrik Jazz
1930-1940	Swing		

Kaynak: (Berendt, 2003: 2)

Yukarıdaki tabloya baktığımızda Berendt’in cazı dönemlere ayırdığını görmekteyiz. Tabloda görülen ve 1950-1960 arasında etkili olan Cool Caz, 1940’ların son yıllarında Dizzy Gillespie orkestrasıyla caz müzik yapmaya başlayan Miles Davis, John Lewis ve Tadd Dameron’la başlamıştır. 1940’lı yılların cazı Be-Bop’tan uzaklaşarak caza olgun bir anlam yüklemişlerdir. Doğu ve Batı kıyısı olarak ayırdıkları bu dönemde cazda enstrüman sayısını arttırmışlar ve artık bu orkestralarda beyazlar görülmeye başlanmıştır. Yine davulda fırça ve baget kullanılmaya başlanmış ve basit ritimler üzerine sözler eklenmiştir. Buna ek olarak dönemin önemli isimlerinden Lenny Tristano, Bop tarzına alternatif olarak modern bir caz müziği yaratmış ve müziğinde Art Tatum ve Lester Young etkilerini göstermiştir. Bu dönemde kökeni Be-Bop’a dayanan ve Cool akımından farklı Hard Bop akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım Cool’dan farklı Be-Bop’la benzerlik göstermektedir (Yanikoğlu, 2007: 18-19).

Türkiye’de sanatsal faaliyetlerin başında öncelikli olarak Ermeniler gelmektedir. Osmanlı’dan bu yana hep iç içe yaşamaya çalıştığımız Ermeni ve Rumlardan her alanda etkilendiğimiz görülmektedir. Caz müzikte de bu etkiyi net bir şekilde görebilmekteyiz. Özellikle Batı müziği ile içli dışlı olan Ermeniler, müzik alanında oldukça gelişmiş bir millettir. Cazı Türkiye’ye getirenlerin de Ermeni iş adamları olduğu bilinmektedir. Sarıyer Canlı Balık Restoranında caz yapan bir Ermeni grup, Türk müzisyenleri etkilemiştir (Akyol, 2013).

İşgal yıllarında Türkiye’ye gelen Frederic Bruce Thomas adında Çarlık Rusya’da yaşayan siyahi bir Amerikalı, İstanbul’daki Maksim Gazinosunda tamamen zencilerden oluşan “Seven Palm Beach” adında bir orkestra kurmuştur. Böylece gazinoya gidenler caz müzik ile tanışmış olsalar da yine de cazın Türkiye’de ortaya çıkmasını tam anlamıyla buna bağlayamayız (Sarı, 2013). Türkiye’de ilk caz hareketleri İlhan Gencer, Cüneyt

Sermet ve Turhan Taner'in birlikte kurdukları içlerinde İsmet Sıral ve Müfit Kiper'in de bulunduğu King Cole-Esque Tirio Caz grubunun kurulmasıyla şekillenmiştir. Bu grup zamanla Arto Haçaturyan ile birlikte büyük bir orkestra haline gelmiştir. Bu orkestraya Arto'nun kardeşi Dikran, Gurdikyan, Faruk Akel, Rene ve Arif Mardin dahil olmuş, "Haçaturyan" adını verdikleri bu orkestra cazın Türkiye'de vücut bulmuş hali durumuna gelmiştir (Akyol, 2013). Esasen 1951'de Cüneyt Sermet'in kurduğu 14 kişilik modern caz orkestrasında Arif Mardin, Faruk Akel, İsmet Sıral, Dikran Haçaduryan, Arto Haçaduryan ve Cüneyt Sermet isimleri başı çekmektedir. İki yıl sonra maddi imkansızlıklardan dolayı ayrılan orkestranın üyelerinden Sermet ve Sıral, Zekai Apaydın ve Nejat Cendeli ile yeni bir ekip kurmuştur. "Sara Voughan'vari caz baladları" söyleyerek adını duyuran Sevinç Tevs olmuştur (Dilmener, 2014: 28).

Türkiye'de caz denildiğinde akla gelecek ilk kavramın yukarıda da geçtiği üzere orkestra olması gerektiği gözden kaçırılmamalıdır. Orkestra ifadesi ile ilk olarak, 1933 yılında Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin ikiye ayrılmasından sonra Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası sayesinde tanışan Türkiye, hemen ardından Cemal Reşit Rey'in liderliğinde kuruluşu 1934'e dayanan İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile karşılaşmıştır. 1958'de çıkan bir kanunla Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" adını almıştır (Ulu, 1996: 935-936). Resmi olan bu orkestraların yanında 1950ler Türkiye'sinde özel orkestralar da varlık göstermişlerdir. Şevket Yücesaz, Faruk Akel, İsmet Sıral, Nejat Cendeli, Zekai Apaydın gibi isimlerin kendi adıyla kurduğu orkestralar bu dönem oldukça öne çıkmıştır. Ancak caz şarkıcı olarak ele alındığında rakipsiz tek kişi yukarıda da adı geçen Sevinç Tevs'dir (Bengi, 2016: 217-218).

Cazın Amerika'da eğitimi de ilk olarak bir Türk müzisyen tarafından verilmiştir. Nasuhi Ertegün, Kaliforniya Üniversitesi'nde caz dersleri vermeye başlamış ve böylece caz Amerika'da eğitim müfredatında yer bulmuştur. Amerika'ya plak aramak için giden Nasuhi Ertegün burada caz tarihine dair konferanslar vermiştir. Sonrasında Sidney Bechet, Vic Dickenson, Art Hodes, Lester Young gibi ünlü caz sanatçıları sahneye çıkartmıştır. Record Changer Dergisi'nde makaleleri yayınlanmaya başlanmış, Kaliforniya'da Orson Welles'le beraber Hollwood CBS radyosunda üç ay bir hafta kadar devam eden caz serisi düzenlemiştir. Bu programda cazın unutulmaya yüz tutmuş türlerini ve isimlerini yeniden dinleyicilere hatırlatarak tekrar hafızalara kazınmasına ön ayak olmuştur (Akis, 23 Haziran 1956a: 31). 1940'ların sonuna gelindiğinde kardeşi

Ahmet Ertegün Amerika’da Atlantic Records plak şirketini kurmuştur ve bu şirketin caz kısmını Nasuhi Ertegün idare etmiştir (Akis, 23 Haziran 1956b: 31).

1945 itibariyle Amerikan emperyalizminin ülkede yaygınlık kazanması ve 1950’de Adnan Menders’in iktidara gelmesiyle beraber Amerika hayranlığı zirveye ulaşmıştır. Caz da bu hayranlıkla beraber Türkiye’de “en”leri yaşamaya başlamıştır. 1953 yılında İsmet Sıral ve Cüneyt Sermet’in 1951’de kurdukları Haçaturyan Orkestrası deneyiminin ardından vokalde Sevinç Tevs’in yer aldığı altı kişilik yeni bir ekip kurulmuştur (Erkal, 2014: 45). Bu orkestranın kurulmasından sonra Erdem Buri ve Arif Mardin Bridland’da Dünya Caz Festivali kapsamında düzenlenen etkinlikte yeni kurulan Caz Orkestrasıyla radyodan Amerika’daki dinleyicilerine Arif Mardin’in bestelediği müziklerini sunmuşlardır (Akyol, 2013). Erdem Buri, 1950li yıllarda radyolarda “Caz Saati” programıyla dinleyicilere adeta caz resitali yaşatarak bu türün ülkede gelişmesine katkıda bulunan önemli isimlerinden olmuştur (Vatan, 1 Nisan 1951: 7). Buri’nin eşi Tülay German ise ilk olarak Ankara’daki Süreyya Gazinosu’nda sahneye çıkmış ve altmışlarda caz şarkıcısı olarak önem kazanmıştır (Kavukçuoğlu, 2016: 81).

Cazın Türkiye’de önem kazanmasında etkili olan bir diğer olay, Hilton Otel’in 10 Haziran 1955 tarihinde İstanbul’da açılmış olmasıdır. Otel açılışı oldukça görkemli ve ihtişamlı olmuştur. Gazete haberlerine göre kibar beyefendiler, zarif hanımefendiler açılıшта her yeri doldururken herkes akşam düzenlenecek balo için hazırlanmış; “elitizm”in tavan yaptığı gecede her yer buram buram Batı kokmuştur (Akşam, 11 Haziran 1955: 1-2). Otel açılışında ve düzenlenen baloda caz müzikleri çalmış, etkinlikle birlikte caz sanatçıları kendilerini bir üst seviyeye taşımak için büyük bir fırsat yakalamışlardır. “Elit” Türk davetliler bir anda caza hayran kalmış ve “Batı, bu müziği kullanıyorsa biz de bu tür müzik yapalım” düşüncesi baş göstermiştir. Böylece Türk caz sanatçıları otel açılışıyla elitlerin müziği olmaya başlamıştır. Bu durumun güzel bir hal olduğunu düşünseler de aslında yukarıya çıktıkça halkla arasındaki bağları git gide kopmaya başlamıştır. Artık halkın ilgisini çekmemeye başlayan caz, 1960’lara gelindiğinde müzisyenler tarafından aranjman haline getirilerek halka sunulmaya başlanmıştır (Akyol, 2013).

Cazın Türkiye’den kopmasının en büyük nedenlerinden biri de bu dönemde yaşanan 6-7 Eylül olayları olmuştur. 1954 yılında Kıbrıs sorunu iyice alevlenmeye başlamış; Yunanistan, dünya kamuoyunu kendine çekmek için ülkesinde ve Kıbrıs’ta şiddetli gösteriler düzenlemiştir. Bu duruma İngiltere’nin karşı koymasıyla girişimleri sonuçsuz kalmışsa da 1955 yılına girildiğinde Yunanistan, yine gösteriler düzenlemeye

başlamıştır. İngiltere ise kendisinin Kıbrıs'taki halkın üzerinde baskı konumunda olduğunu hissetmiş ve bu durumdan kurtulmak için Haziran 1955'te Yunanistan ve Türkiye'yi Kıbrıs meselesi için konferansa çağırmıştır. Türkiye bu konferansa katılmayı kabul etmiş ve Kıbrıs konusunda yapmış olduğu şiddetli gösteri ve propagandalarından vazgeçmesi için Yunanistan'a nota vermiştir. Böylelikle Kıbrıs meselesi, milletlerarası bir sorun haline gelmiştir. 27 Ağustos 1955 tarihinde Londra'da yapılan konferansta her iki ülke de Kıbrıs'ın kendisinin olduğunu ileri sürmüş, konferansın devam ettiği süreçte İstanbul Ekspres gazetesinde Yunanlıların Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldığı haberi çıkmıştır. Akabinde üniversite öğrencileri tarafından başlayan gösteriler, Beyoğlu'nda, Karaköy'de ve daha sonra İstanbul'un her köşesinde Rumlara ait ev, iş yeri, mezarlık ve kiliselerin yağmalanmasına dönmüştür (Eroğul, 2014: 164-166). Bu yağmalanan dükkânlardan birisi de dönemin en önemli saksafoncularından Hrant Lusigyan'a aittir (Akyol, 2013). Türkiye için oldukça önemli bir sanatçı olan Lusigyan için dönemin caz yıldızlarından Sadettin Davran "Hrant Lusigyan sadece bir caz müzisyeni değildi, bu sesin İstanbul'daki adıydı" demiştir (Sarı, 2013).

Türkiye'de yaşanan siyasi gelişmelerin sanat faaliyetlerine etkileri daha sonra anlaşılabilecek olsa da biraz geç kalınmıştır. 6-7 Eylül olaylarının ardından caz konserleri² düzenlense de zamanla görkemini kaybetmeye başlamıştır, çünkü bu hadiselerden sonra da siyasi hava durulmayacak ve darbeye kadar şiddetini koruyacaktır. Cazın etkisinin azalmasından sonra ise Amerika'da ortaya çıkan Rock'n Roll, 1960lı³ yıllarda dünyayı etkisi altına alacaktır.

1.4. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ MÜZİKAL FAALİYETLER

1950 ve 1960 yılları arasında değişen kültür, yaşam tarzı ve ortaya çıkan yeni tür müziklerle birlikte birçok ulusal ve uluslararası müzikal faaliyet beraberinde gelmiştir. Bu dönemde yapılan festivallerden ilki, 1950 yılının Nisan ayında gerçekleşen Üçüncü Türk-İngiliz Festivali olmuştur. Bu festivalde Mezzo-Soprano, bir genç şef d'orquestra ve Miss Nancy Evans gibi isimler Ankara'ya gelerek konserler vermişlerdir (Dündar, 2011). İkinci festival ise yine Ankara'da, 14-22 Nisan 1951'de dördüncüsü düzenlenen Türk-İngiliz Festivali olmuştur. Festival, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın vermiş

² 1956 yılında Amerikalı caz trompetçisi Dizzy Gillespie Türkiye'de konserler vermiştir. 1958 yılında Dave Brubeck İzmir, Ankara ve İstanbul'da konserler vermiştir. Bkn. (Bengi, 2016: 72-82).

³ Ayrıntılı bilgi için bkn. (Duman, 2007: 239-250).

olduğu konserlerin yanı sıra düzenlenen konferanslar ve resitallerle son bulmuştur (Ulus, 6 Nisan 1951: 6). 4 Mart 1952 tarihinde, Beethoven'ın ölüm yıldönümü nedeniyle İstanbul'da Beethoven Festivali düzenlenmiş, festivalin ilk konseri Taksim Belediye Gazinosu'nda, ikinci konser ise Şehir Tiyatrosu'nda verilmiştir (Milliyet, 4 Mart 1951: 6). Bu festivali Cemal Reşit Rey ve Muhiddin Sadak idare etmiştir (Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi, 1 Eylül 1952: 37). DP'nin iktidara gelmesinden kısa süre önce İstanbul Radyosu Müdürlüğü Müzik Yayınları Şefliğine getirilen Cemal Reşit Rey (BCA, [08.04.1950]: 30.18.1.2.122.32.10), 1946 itibarıyla pek çok farklı ülkede konserler idare etmiş ve bu arada kendi bestelerinden de örnekler sunarak Türk müziğinin tanıtımında büyük bir rol oynamıştır. Konserlerinde şef olarak yer aldığı orkestralar “Pasdeloup Orkestrası (Paris), Ecole Normale de Musique Oda Orkestrası (Paris), Paris Senfoni Orkestrası, Viyana Senfoni Orkestrası, Atina Devlet Orkestrası, İstanbul Şehir Orkestrası, Scarlatti Orkestrası (Napoli), Santa Cecilia Orkestrası (Roma), Madrid Senfoni Orkestrası, Paris Ulusal Orkestrası, Belgrad Orkestrası (Yugoslavya), Üsküp Orkestrası, Tel-Aviv Filarmoni Orkestrası, Sofya, Varna, Filibe Orkestraları, Floransa Palazzo Pitti Orkestrası, Varşova Filarmoni Orkestrası, Paris Colonne Orkestrası ve Bükreş Sinematografi Filarmoni Orkestrası'dır” (Güler, 2010: 31).

Cemal Reşit Rey idaresinde Türkiye'de gerçekleşen Schuman Festivali ise 30 Kasım 1952 tarihinde Taksim Belediye Gazinosu'nda düzenlenmiş (Dünya, 9 Aralık 1952: 4), 1954'ün eylül ayında da Türkiye Atina'da yapılacak olan Balkan Müzik Festivali'ne katılmıştır. Festivale Türkiye'nin yanı sıra Yunanistan ve Yugoslavya da katılmıştır. Festival programında üç tane senfoni konseri, üç tane opera temsili ve oda müziği konserleri yer almıştır (Akis, 15 Mayıs 1954: 30). 1956 Mayıs ayında Paris'te düzenlenecek olan Opera Festivaline Türkiye'nin davet edilmesi, operamızın kötüye gittiği günlerde bir kurtuluş olarak görülmüştür. Muhsin Ertuğrul bunun için çalışmaları bizzat yürütmüştür (Akis, 21 Ocak 1956: 27). 1957 yılında katıldığımız bir festival de Edinburgh Festivali olmuştur. Bu festival, “musiki ve tiyatro festivali” olarak lanse edilmiştir. Ülkeler bu festivale en iyi sanatçılarını, orkestralarını ya da gruplarını göndereceği için davet edildiğimiz bu festivale kimi göndereceğimiz sorusu oldukça gündemde kalmıştır. Neticede Türkiye, festivale sadece modern Türk ressamlarının eserleri arasından seçilecek olan kırk tane tablo ile katılmıştır (Akis, 13 Nisan 1957: 29).

1956 yılına girildiğinde Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencisi bir grup genç, “Üniversiteliler Müzik Derneği” adında bir topluluk kurmuştur. Bu topluluğu kurma amaçlarının, ülkede müzik faaliyetlerinin artması ve kötüye giden müzik yapısının bir

nebeze olsa düzelebilmesi için faaliyetlerin düzenlenebilmesi olduğunu ifade etmişlerdir (Akis, 21 Eylül 1956: 25). İlk gayeleri Ankara’da bir festival düzenlemek olan bu gençler, amaçlarına ulaşmak için oldukça çaba göstermişler ve 1957 Aralık ayının ikinci haftası, 1. Ankara Müzik Festivali’ni düzenlemişlerdir. Bu festivalde Türk musikisi ve çağdaş musikinin hakim olması amaçlanmıştır. Festivalde Bülent Arel’in Passacaglia ve Fuga’sı, İlhan Usmanbaş’ın Keman Konçertosu ve Piyano prelüdlere sahnelenirken, Anton Webern’in Bagatelleri, Krenek’in Yaylı Sazlar İçin Yedi Parçası gibi eserler de ilk defa Türkiye’de icra edilmiştir (Akis, 5 Aralık 1957: 30). Yaklaşık bir ay kadar sonra festivalin ikincisi düzenlenmiştir; 1958’in Ocak ayına tekabül eden festival ilkinden daha başarılı bir festival olarak halka sunulmuştur (Akis, 18 Ocak 1958: 30).

Üniversiteliler Müzik Derneği’nin düzenlediği üçüncü festival ise 1959’un Ocak ayında yapılmıştır. Her sene üstüne bir şeyler eklenerek başlayan festival programı, 1959’da on iki bölümden oluşmuştur. Festival’de Madrid ve Paris’te eğitim görmüş piyanist Yüksel Koptagel’in resitali, “İspanyol Tesirinde Fransız Musikisi” konulu konuşması ve Metin And’ın “Türk Halk Danslarının Sahneye Uygulanması” konulu konferansı dikkat çekmiştir. Robert Dawrence idaresindeki Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, İlhan Usmanbaş’ın Yaylı Sazlar Senfonisi, iki ekibin birlikte Schumann Konçertosunu icrası dikkat çekmiş, bununla birlikte Hikmet Şimşek’in Oda Orkestrasının konseri, Muzaffer Arkan’ın “Off Vurma Çalgılar! Orkestrası ve Korosu” da festivalde yer almıştır. Bunun yanında festivale Almanya’dan Oda Musikisi Topluluğu Gebel Trios ve genç bir solist olan Siegfried Behrend da iştirak etmiştir. Bu festival, kapsam bakımından Batıdaki örnekleriyle kıyaslanabilecek dereceye gelmiştir (Akis, 17 Ocak 1959: 32).

DP Döneminde festivaller dışında gerçekleşen resitaller, konçertolar ve konserler de önemli müzik faaliyetleri arasında yer almıştır. Sadece Türk bestekârlar ve sanatçılar değil, yurt dışından da birçok sanatçı ağırlanmıştır. Bu durum yukarıda bahsettiğimiz popüler kültürün ülkemizde yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Caz, rock’n roll, piyano ve keman konçertoları bu konserlerin başında gelmektedir. Birçok ünlü müzisyenin Türkiye’ye geldiği bu dönemin ilk yıllarında İspanyol piyanist ve orkestra şefi Jose Iturbi de halkın büyük ilgi gösterdiği bir konser vermiştir (Bengi, 2016: 147). Cortot ve Hörner da 1951 yılının Ocak ayında İstanbul Filarmoni Derneği’nde eserlerini dinleyicilerine sunmuşlardır (Yener, 1951: 5).

1952 yılında dünyaca tanınmış piyanist Alexander Borovsky Ankara’da dinleyicilere unutulmayacak bir müzik ziyafeti sunmuştur (Sümer, 1952: 23). 1953 yılında dönemin önemli bestekârlarından Nevit Kodallı, Atatürk’ün ölümünün 15. yıl

dönümü için Cahit Külebi'nin “Atatürk Kurtuluş Savaşı'nda” şiiri üzerine Atatürk Oratoryosunu bestelemiş ve Devlet Tiyatrosu salonunda sahnelemiştir (Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi, Kasım 1953: 34). Yine aynı yıl Nevit Kodallı “Kerem” operasını sahneye koymuştur (Bengi, 2016: 311). 1957'de ise Kodallı'nın “Van Gogh” operasının ilk temsili yapılmıştır (Özel, 2005: 138). 1950-1960 arasında Yalçın Davran'ın ifadesiyle (2005: 51) “operamız çiçek açmış ve kendi ayakları üzerinde durabileceğini kanıtlamıştır”. Aşağıdaki tablolarda 1950lerde görev yapan opera sanatçıları ve yine bu dönemde Devlet Operası'nda sahneye konan oyunlar gösterilmiştir. Tablodaki oyunlardan yerli olanlar sadece koyu renkle gösterilen Adnan Saygun'un “Kerem” ve Nevit Kodallı'nın “Van Gogh” adlı eserleri olmuştur (Katoğlu, 2000: 472).

Tablo 4: 1950-1960 Arasında Görev Yapmış Olan Opera Sanatçıları

Sanatçı	Ses Sınıfı
Ali Köpük	Bariton
Altan Günbay	Bariton
Atıf Usmanbaş	Soprano
Aydın Gün	Tenor
Ayhan Aydan	Soprano
Ayhan Baran	Bas
Azmi Örses	Bariton
Azra Gün	Soprano
Belkıs Aran	Soprano
Cemil Sökmen	Tenor
Doğan Onat	Tenor
Ferhan Onat	Soprano
Fevziye Bartu	Mezzosoprano
Fikret Kutnay	Bariton
Hikmet Sesar	Soprano

Hilmi Girginkoç	Bas
Hüsamettin Ünder	Bariton
Işık Kurt	Soprano
İsmet Kurt	Tenor
Leyla Gencer	Soprano
Meserret Soyak	Soprano
Mesude Çağlayan	Soprano
Muazzez Gökmen	Soprano
Muzaffer Gürgüneş	Bariton
Müveddet Günbay	Soprano
Necdet Biber	Mezzosoprano
Neriman Esi	Mezzosoprano
Nevzat Çıdamlı	Tenor
Nevzat Karatekin	Bariton
Nihat Kızıltan	Tenor
Nuri Turkan	Tenor
Rezzan Sökmen	Soprano
Rıfkı Argon	Bariton
Orhan Çoker	Tenor
Özcan Sevgen	Tenor
Sabahat Tekebaş	Soprano
Savni Subaşı	Tenor
Selim Ünokur	Bas
Sevda Aydan	Soprano

Seyit Ahmet Yıldız	Bariton
Sezer Serap	Soprano
Suna Korad	Soprano
Şadan Candar	Soprano
Umur Baha Pars	Tenor
Vedat Gürten	Bariton
Yiğit Toksöz	Tenor

Kaynak: (Davran, 2005: 51-52).

Tablo 5: 1950-1960 Arasında Devlet Operası'nda sahnelenen eserler

Oyun Dönemi	İlk Sahnelenme	Tekrar
1950-1951	Rigoletto	Köylü Namusu, Palyaço
1951-1952	Yarasa, Tosca	Fidelio
1952-1953	Sevda İksiri, Konsolos, Kerem	
1953-1954	Cosi Fan Tutte, Lucia, Traviata	Butterfly
1954-1955	Manon, Trovatore, Tebessümler Diyarı, Hofmann'ın Masalları	Konsolos, Tosca, Sevil Berberi
1955-1956	Paganini, Don Pasquale, telefon-Medium, Don Juan	Rigoletto, Maskeli Balo, Köylü Namusu, Palyaço, Travatore, Satılmış Nişanlı
1956-1957	Fakir Talebe, Van Gogh , La Sonnambula	Satılmış Nişanlı, Bohem, Carmen, Traviata, Rigoletto
1957-1958	Boccacio, Aida, Faust	La Sonnambula, Cosi Fan Tutte, Sevil Berberi
1958-1959	Akıllı Kız, Turandot	Faust, Van Gogh , Lucia, Butterfly
1959-1960	Saraydan Kız Kaçırma, Salome, Othello	Butterfly, Lucia

Kaynak: (Katoğlu, 2000: 471).

1954'ün sonunda Adnan Saygun'u kapak yapan Akis Dergisi, sanatçıyı "Türkiye'nin en itibarlı bestekârı" olarak tanıtmış, yurt dışında çok ilgi görmesine karşın yaşadığı sıkıntıları devlet politikalarındaki hataları eleştirerek yazmıştır:

Türkiye'nin çevrenin dışında bir memleket oluşu. Sonra, en mühimi, telif hakları anlaşmasına Türkiye'nin katılmamış bulunması. Bu yüzden hiçbir yabancı naşir, Türk bestekârlarının eserlerini gönül rahatlığıyla basamaz. Telif hakkı tamamen ona ait olamaz. Ortada müeyyideye bağlı bir anlaşma, bir taahhüt olmadığı için diğer bütün naşirler de, isterlerse, aynı eseri basabilirler ve hiçbir şey lâzım gelmez. Bundan da tabiatıyla hem ilk naşir ve hem de bestekâr zarar görür (Akis, "Adnan Saygun", 25 Aralık 1954: 32).

Akis'in bu eleştirisinin temelinde Türkiye'nin Bern Telif Antlaşması içinde yer almamış olması yatmaktadır. 28 Mayıs 1951'de kabul edilen kanunla Bern Birliği Sözleşmesi'ne 8. Maddesinde değişiklik yapmak ve yerine 1896'da Paris'te düzenlenen 5. Maddeyi⁴ koymak şartıyla 1 Ocak 1952 itibarıyla katılma yetkisi hükümete verilmiştir (Edebi ve Artistik Eserlerin Himayesi için 9 Eylül 1886'da imzalanarak 4 Mayıs 1896'da Paris'te itmam edilen, 13 Kasım 1908'de Berlin'de tadil edilen, 20 Mart 1914'te Bern'de tekrar itmam edilen, 2 Haziran 1928'de Roma'da tadil olunan ve son olarak 26 Haziran 1948'de Brüksel'de tadil edilen Bern Sözleşmesi (1951), *T.C. Resmi Gazete*, 5777, 2 Haziran). 1 Ocak 1952'de düzenlenmiş bu sözleşmeye dahil olan Türkiye'nin Akis'in eleştirdiği hususa yönelik adımı ise ancak 1995'te atılabilmiştir. 7 Temmuz 1995 tarihinde "Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesinde değişiklik yapan ve 1979'da tadil edilen Paris Metnine, 33 üncü maddesinin (1) numaralı paragrafına ihtirazı kayıt konulmak suretiyle katılmamızın onaylanması uygun bulunmuştur (Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesinde Değişiklik Yapan ve 1979'da Tadil Edilen Paris Metnine Katılmamızın Onaylanmasının Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun (1995), *T.C. Resmi Gazete*, 4117, 12 Temmuz).

DP döneminde yapılmış etkinliklere 1953 senesiyle devam ettiğimizde karşımıza Muhiddin Sazak ve piyanist Ferdi Sazer'in Taksim Belediye Gazinosu'nda verdiği konser çıkmaktadır (Dünya, 2 Nisan 1953, 2). 1954'te Münir Nurettin Selçuk, Atatürk için bir

⁴ "Birlik memleketlerinden birinin tebaası olan muharrirler veya halefleri, orijinal eserlerinin Birlik memleketlerinden birinde intişarından itibaren on sene içinde, diğer memleketlerde, bunları tercüme etmek veya ettirmek hususunda inhisarı bir hakka sahiptirler. Kısım kısım teslim edilerek neşredilen eserlerde on senelik müddetin başlangıcı son teslim edilen kısmın intişarından başlar. Fasıla olarak neşredilen ciltlerden teşekkül eden eserlerle edebî veya ilmi dernekler veya husus i fertle r tarafında n bülten veya fasikül on senelik müddet bakımından müstakil ese r sayılır. Bu maddede derpiş edile n hallerde, himaye sürelerinin hesabında, eserin intişarını takip eden Aralı k ayının 31.nci günü eserin neşri tarihi olarak kabul edilir." Bkz.

Edebi ve Artistik Eserlerin Himayesi İçin 9 Eylül 1886'da imzalanarak 4 Mayıs 1896'da Paris'te itmam edilen, 13 Kasım 1908'de Berlin'de tadil edilen, 20 Mart 1914'te Bern'de tekrar itmam edilen, 2 Haziran 1928'de Roma'da tadil olunan ve son olarak 26 Haziran 1948'de Brüksel'de tadil edilen Bern Sözleşmesi (1951), *T.C. Resmi Gazete*, 5777, 2 Haziran.

ağıt bestelemiş, Konservatuvar Türk Musikisi İcra Heyetinin Belediye Gazinosundaki konserinin ardından kırk kişilik koroyla icra etmiş ve Atatürk Ağıtı radyodan da naklen verilmiştir (“Atatürk Ağıtı”, Akşam, 2 Kasım 1954: 2). 1955 yılında ise İngiliz Besteci Benjamin Britten, orkestra şefi Peter Pears’la Türkiye’ye gelerek konserler vermiştir (Bengi, 2016: 42). 1956 yılında Amerikalı caz trompetçisi Dizzy Gillespie, 18 kişilik büyük orkestrasıyla Ankara ve İstanbul’da konser vermiş, bu konserler Türk caz müziği için bir dönüm noktası olmuştur (Akis, 21 Nisan 1956: 29). Yine 1956, 1958 ve 1960 yıllarında Türkiye’ye gelen Fransız şarkıcı Dany Dauberson, İstanbul’da çeşitli gece kulüplerinde konserler vermiştir (Bengi, 2016: 72). 1957’de Minneapolis Orkestrası’nın geldiği İstanbul’a 1959’da ise New York Filarmoni Orkestrası gelmiştir (Akis, “New York Filarmonisi Geliyor”, 4 Ağustos 1959: 28). 1957’de dünyaca ünlü kemancı Vasa Prihoda ve öğrencisi Franco Novello, Saray Sineması’nda konser verirken (Andak, 1957: 5) 1958’de ise Amerikalı caz piyanisti ve bestecisi Dave Brubeck İzmir, Ankara ve İstanbul’da konserler vermiştir (Bengi, 2016: 72).

Bu dönemde ülkemizde yurt dışından gelip konser veren sanatçılara baktığımızda hepsinin alanlarında en iyi sanatçılar olduğu görülecektir. Popüler kültürün yaratmış olduğu bu sanatçılar, popüler kültüre ayak uydurmaya çalışan Türkiye’de, hep el üstünde tutulmuştur. Ancak bu etkinliklerin kentte yaşayan belli bir gelir ve eğitim seviyesine sahip kesimlere hitap etmiş olduğu söylenebilir. Hal böyleyken bu dönemde gelir ve eğitim seviyesi düşük kentli ile kırsalda yaşayan insanlara hitap eden müzik hangisidir sorusu akla gelmektedir.

1.4.1. Halkın Dinlediği Müzik ve Radyo ile Pikap

Gazinoların, kulüplerin ve konser salonlarının önemli bir yere sahip olduğu DP Döneminde, gelir seviyesi aşağıya çekildikçe insanların radyo aracılığıyla müzik dinledikleri gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla radyo, bu dönemde halka seslenebilmek, halkı etkileyebilmek için önemli bir araç olmuştur. Siyasetin de halka ulaşmak adına önemli bir vasıtası olan radyonun⁵, halkı etkisi altında bırakma gücü en yüksek yayın organı olduğu muhakkaktır. Bu bakımdan sanat noktasında radyonun

⁵ “Radyonun tanıtım ve koşullandırma bakımından ne denli güçlü bir gereç olduğu 27 Mayıs’tan önce anlaşılmış, 27 Mayıs’tan sonra İstanbul Radyosu müdürü de değişmiş, bu değişimde Dr. Nevzat Atlığ’ın eski iktidarla olan yakınlığı en önemli etken oluşturmıştı...” Bkz. Yener, 1999: 56. Atlığ, 1955’te İstanbul Radyo Müdürlüğü’nde Müzik Yayınları Şefliğine atanmıştır. Bkz. (BCA, 18.06.1955: 30.18.1.2.140.61.16)

öğretici özelliğinin ağır bastığı belirtilmelidir. Belli bir türde değil, her çeşit müziğe yer verilen radyo programlarında oda müziğinden Klasik Türk Müziğine, valsten türküyeye, konçertodan ud taksimine geniş bir yelpaze dinleyene sunulmuştur. DP Dönemine ait bir günlük radyo programı örnek olarak ekte verilmiştir. Bilgilendirici programların da olduğu radyonun, dinleyiciler için çok yönlü ve kaliteli bir içerik hazırladığını söylemek mümkündür.

24 Mayıs 1949'da Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'ne bağlanan Radyo Dairesi, "bütün radyo yayın postalarının işleyişini ve memleketimizin milletlerarası radyo yayın kurumları ile münasebetlerini düzenleyen kurum" olarak işlerlik kazanmıştır. Aynı yıl belirlenen Radyo Yayınları Danışma Kurulu'nda Milli Eğitim Bakanlığı'ndan pedagog, Dışişleri Bakanlığından ve Genelkurmay Başkanlığından birer temsilci, Üniversitelerarası Kurul tarafından Edebiyat, Hukuk, İktisat, Tarım, Tıp ve Fen alanlarından birer öğretim üyesi, Güzel Sanatlar Akademileri ile Ankara Devlet Konservatuvarından birer üye, Genel Müdürlük tarafından seçilecek güzel sanatlar alanından üç uzman ile basın derneklerinin her birinin göstereceğı birer aday arasından kura ile belirlenecek iki temsilci yer almıştır (Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu (1949), T.C. Resmi Gazete, 5392, 28 Mayıs). Radyo Dairesi bu kanun itibariyle, 1958'e kadar yayınlarını Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'ne bağlı kalmıştır. DP Döneminde radyo ile ilgili gelişmeleri özetlemek gerekirse 1951'de İzmir Radyosu'nun sürekli yayına geçtiğini, 1955'ten sonra yayın saatinin günde 13 saate kadar çıktığını söyleyebiliriz. 1950lerde günde tüm yayınların % 14'ü kadar haber yayını yapan radyo üzerinde devletin kontrolü de dönemin belirleyicileri arasındadır (Cankaya, 1996: 1078). Ancak radyonun devlet kurumu olduğunu düşünecek olursak bu kontrolün normal karşılanması gerektiğini de belirtmek gerekir. Öte yandan bu dönemde, demokrasi kavramının da etkisiyle daha sorgulayıcı bir toplumun varlığı, devlet denetiminin demokrasiyle bağdaşmadığı üzerinden yapılan eleştirileri oldukça arttırmıştır.

DP Döneminde radyodaki bir diğer gelişme de 1951 itibariyle reklam almaya başlamış olmasıdır. "Devlet daire ve müesseseleri ile belediye ve mahalli idareler, üniversiteler, iktisadi devlet teşekkülleri, amme menfaatine hadim cemiyetler, hayır ve kültür cemiyetleri ve partilerin siyasi propagandaları dışındaki faaliyetleriyle ilgili resmi ve yarı resmi ilan ve reklamlar" radyoya reklam verebilecekler arasında ilgili kararın birinci maddesinde yer almışlardır. İkinci maddede ise "Ticaret Kanunu hükümlerine göre tüccar vasfını haiz hakiki veya hükmi hususi şahısların ticari faaliyetleri ile ilgili olarak yaptıracakları ticari ilan ve reklamlar" yer almıştır. Radyoya reklam ve ilan vermek

için gerekli şartların başında Türkçe olması gelmektedir. Ayrıca siyasi propaganda içerikli olmaması, kanun ve nizamnamelere, örf, adet, ahlak ve adaba uygun olması gerekmektedir. Radyo, yayınlanmak istenen ilan ve reklamların metin, güfte ve bestelerinin önceden radyo idarelerine iletilmesini de zorunlu tutmuştur. Taleplerin reddi durumunda ilan sahibine sebep göstermek zorunluluğu da konmamıştır (Radyolarda İlan ve Reklam Tarifesine Dair Bakanlar Kurulu Kararı (1951), *T.C. Resmi Gazete*, 12402, 28 Şubat).

Radyo denilince Türkiye’de akla ilk olarak türkülerin geldiği muhakkaktır. Ancak Batılılaşma tesiriyle türkülere gösterilen ilginin bu dönemde pek fazla olmadığı da bir gerçektir. Yine de toplumun yönlendirilmesi noktasında türküler kullanılabilmiştir. Yoğun bir Amerika etkisinin gözlemlendiği 1950ler Türkiye’inde ekonomik yardımların sanata etkisine dair bir örnek “zeytinyağlı yiyemem” türküsüdür. Prof. Dr. Kenan Demirkol, DP Döneminde zeytin ağaçlarının sökülüp margarin fabrikasının kurulduğunu, Amerika’ya dolar karşılığı zeytinyağı satıp Türk lirası ile mısırozü yağı alındığını söylemiştir. Aynı süreçte, 2 Kasım 1954’te Muzaffer Sarısözen’in derlediği “zeytinyağlı yiyemem” türküsü oldukça popüler olmuştur. Meriç’e göre türküde geçen “basma da fistan giremem” sözleri de Amerikan bezinin yaygınlaştığı dönemde normal görülmelidir (Meriç, 2016: 207-208).

Böylesi etkilemelere açık olan DP Döneminde radyoya yayın yasağı getirildiği de olmuştur. 1953 yılında udi Dramalı Hasan’ın (Hasgüler) bestesi “arabesk” bulunarak radyoda yayınlanması yasaklanmıştır. Ses Dergisi bu yasağa yönelik eleştirisinde

İlerlemeye yönelik Türk musikisinde ‘Baharın gülleri açtı’ gibi yepyeni buluşlarla bir hamle yapan vefakâr ve muktedir solist Demirdöven’le bütün yurdu saran Dramalı’nın bu son şarkısı, İstanbul Radyosu programından ‘arabesk’ ‘marabesk’ gibi muhafazakâr laflarla kaldırılmıştır. Ne oluyoruz? Musikide de mi ırkçılık? İşe başladığı günden beri Mesut Cemil dostum için verilebilecek en acı not budur. Ama bizim Hasan Efendiyi bütün Türkiye dinliyor o da başka! (Üslupları İçinden Sanatkârlarımız: Dramalı Hasan, Ses, 10 Mart 1953, S: 10, ss. 8)

ifadelerini kullanmıştır. Derginin aynı sayısında farklı bir yazı içinde de yer alan bu yasağın “arabesk çeşnidedir” diye yapıldığı, oysaki farklı usullerden yararlanmanın Türk müziğini geliştireceği, muhafazakarlıktan sıyrılıp “esk”lere takılmanın yersiz olduğu üzerinde durulmuştur:

Bir defa “esk”lere başlarsak çorap söküğü gibi gider. Selahattin Pınar’ın besteleri için “sermesk”, Neveser Kökdeş’inkiler için “Frengesk”, Osman Nihat’ın besteleri için “şekersek”, Şevki Beyinkileri için “mahzunesk”, Münir’inkilere “ağiresk”, Sadettin Kaynak’inkilere “hafifsek” demekten başka çaremiz kalmayacak (Bir Daha (esk)ler Başlamasın, Ses, 10 Mart 1953, S: 10, ss. 37.)

Türk müziğinin farklı renklerle zenginleşeceğini düşünen Ses, ayrımcı bir bakış açısıyla sanat yapmanın mümkün olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır. Ancak bu tarz müziklerle Türk sanatında bir yozlaşma olduğunu düşünenlerin sayısı da az değildir. Yapılan çalışma esnasında türkü ve arabeskin bu dönemdeki gelişmesine dair bilgi bulmada çekilen zorluk, az da olsa Ses Dergisi'nin yazılarıyla giderilmeye çalışılmıştır. Ancak şunu da eklemek gerekir, 1950li yıllardan başlayarak Türk Halk müziği ve Klasik Türk Müziği normal seyri dışına çıkmaya başlamış; “piyasa” denilen müzik biçimi, altmışlarda “arabesk”e dönüşmüştür. 1940larda çevrilen Mısır filmlerindeki müziklerden etkilenen Klasik Türk Müziği sanatçılarının Türkiye’ye getirdiği Arap melodileri, zamanla halkın beğenisini de kazanmaya başlamıştır. “Sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel ve sosyo-psikolojik koşullar”, popüler şarkıları beraberinde getirmiştir (Say, 2005: 132). Halkın beğenisini ve dolayısıyla ticari kaygıları esas alan müzik sektöründeki isimlerin memnuniyeti, suskunluğu veya sesini duyuramayışı arabesk popülerliği giderek çoğaltmıştır.

Sanatta öze dönüşü destekleyenlerin de görüldüğü 1950ler Türkiye’inde Batı müziğinin yanında yer alanların sayısının daha fazla olduğu malumdur. Yanda yer alma durumu dış politikayı rahatlatmak şeklinde de kendisini göstermiştir. 1954’te İzmir Fuarı’nda Amerikalıların ücretsiz dağıttığı ve Amerika’nın Sesi Radyosu tarafından hazırlanan The Song of Friendship (Dostluk Şarkısı), “dönemin en meşhur sesi, genç kızların sevgilisi, tango prensi Celal İnce” tarafından plağa okunmuştur:

*Amerika, Amerika
Türkler dünya durdukça
Beraberdin seninle
Hürriyet savaşında.
Bu bir dostluk şarkısıdır
Kardeşliğin yankısıdır
Kore’de olduk kan kardeşi
Sönmez bu dostluğun ateşi.
Azmimizdir hür yaşamak
Dünyada sulhu sağlamak
Dalgaları hep bu uğurda
İstiklal aşkı ruhumuzda.
Senin New York’un
Yükselir göklere
Senin İstanbul’un
Destandır dillere.
Ankara ile Washington*

İzmir'in ile San Francisco'n

Benzer derler birbirine

Doyulmaz güzelliklerine.

O muhteşem beldelerin

Pınarların nehirlerin

Ünlü şelalen Niyagara

Haykırır gücünü dünyaya. (Meriç, 2016: 211-212).

Amerikan etkisinin had safhaya varmış olduğunun en bariz göstergesi olan bu şarkıyla halkın nazarında Amerika'yı erişilmez gösterip hayranlığın artmasının sağlanmaya çalışılması, sıkıntısız bir dış politika için sanatın alet edilmesidir diyebiliriz.

1950lerde karşımıza çıkan bir diğer ilk pikaplar olmuştur. Gramofonun yerini giderek pikapların almaya başlaması ile müzikten duyulan keyif de artmış, ardından 33 ve 45 devirli plaklar icat edilmiştir. Ancak bu dönemde plak üretiminin Türkiye'de fazla gelişmediği de bir gerçektir. 1930'da üretime başlayan Gramofon Türk Limited Şirketi; Sahibinin Sesi, Odeon ve Columbia için üretim yapmıştır ki bu ürünler de 1962'ye kadar 78'lik plaklar olarak kalmıştır. Yerli üretim plaklara genel olarak Türk sanatçıların şarkıları okunduğu için bu dönemde Batı müziği plakları fazla bulunmamış, yurt dışına gidenlere ısmarlama getirilmiştir (Bengi, 2016: 328-331). 1950lerde sadece plak değil, pikap alışverişi de yaygın olduğu için özellikle gazete ve dergilerde bu ürünlere ait reklamların fazlasıyla yer bulduğu da gözlemlenmiştir. Ancak müzik piyasasında kullanılan pek çok şey yurt dışında üretildiği için genel olarak farklı ülkelere ithal edildikleri de bilinmelidir.

1.5. 1950-1960 YILLARI ARASINDA MÜZİKTE EĞİTİM

İnsanları diğer canlılardan ayıran özelliklerden birisi “soyutlama” yeteneğidir. Bilimsel araştırmaların vardığı genel kanı doğrultusunda müziğin anne karnındayken dinlenmesi, bebeğin gelişimini doğrudan etkilemektedir. Buna mukabil bir çocuğun gelişim sürecinde de müziğe ve müzik eğitime her zaman yer verilmelidir. Çocuğun davranışsal ve bilişsel açıdan gelişimi için müzik eğitimi elzem bir durumdur. Müzik eğitiminin çocuğa yapacağı katkıyı da nitekim öğretmenin bilgi birikimi etkileyecektir. Milli duygularımızı, ananelerimizi, benliğimizi yansıtan değerleri çocuklarımız en iyi bu şekilde anlayacaktır. DP döneminde müzik eğitiminin altyapısını anlayabilmek için bir önceki dönemi incelemek faydalı olacaktır.

Cumhuriyet Döneminde müzik eğitime baktığımızda karşımıza çıkacak ilk kurum İstanbul Belediye Konservatuarı'dır. Bu kurumun kökleri ise 1917'de kurulan Darü'l-Elhan'a kadar dayanmaktadır. Burada hem Batı hem de Doğu musikileri icra edilmiştir. Kız ve erkeklere ayrı ayrı eğitim veren bu kurum 1926'da Batı tipi bir okula dönüştürülmüş ve Batı tarzında musiki yaparak ülkede konserler vermeye başlamıştır. Hiç şüphesiz ki yukarıda bahsettiğimizi doğrular nitelikte bu dönemde verilecek müzik eğitimi için önce donanımlı öğretmenler yetiştirilmesi gerektiğinden, 1924'te Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bir yıl sonra kendilerini oldukça geliştiren Musiki Muallim Mektebi öğrencilerini artık Batılı tarzlara alıştırmak için devlet, Avrupa'ya öğrenci göndermeye başlamıştır. Bu kurum yerini daha sonra, 1936'da Ankara Devlet Konservatuarına bırakmıştır. Ankara Devlet Konservatuarı öncekiler gibi Batılı tarzda eğitimler vermiş ve bu okula Avrupa'dan hocalar getirilmiştir. Buradan çıkan sanatçılar ülkede önemli mecralarda –radyo, televizyon, orkestra– kendilerine yer bulmuşlardır (Kavcar, 1981: 17-20). Radyo, televizyon ve orkestralarda yapılan icraatlar ışığında DP dönemindeki müzik eğitimi anlatmak daha anlamlı olacaktır.

Tablo 6: Cumhuriyet Döneminde 1925-28 Arası Avrupa'ya Gönderilen Öğrenciler.

Yılı	Sanatçı	Gittiği Ülke	Okuduğu Okul	Yurda Dönüşte Görev Aldığı Kurum
1924	Ekrem Zeki Ün (1910-1987)	Fransa	Paris Ecole Normale de Musique	1930 yılında Musiki Muallim Mektebinde Keman eğitimcisi ve Riyaset-i Cumhur Orkestrasında şef yardımcılığı
1925	Ulvi Cemal Erkin (1906-1973)	Fransa	Paris Konservatuarı	1930 yılında Musiki Muallim Mektebinde Kompozisyon eğitimciliği
1925	Cezmi Rıfkı Erinç (1907-)	Fransa	Paris Ecole Normale de Musique Berlin Carl Flesch Okulu	1935 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde Keman eğitimciliği
1925	Fuat Koray (1903- 1983)	Macaristan	Budapeşte Konservatuarı Kompozisyon Bölümü	1943 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde Armoni/ Form Bilgisi eğitimciliği
1926	Necil Kazım Akses (1908-1999)	Avusturya	Viyana Müzik Akademisi Prag Devlet Konservatuarı	1933 yılında Paul Hindemith'e Konservatuar kuruluşunda yardımcı oldu, açılışına çok çaba gösterdiği Ankara Devlet Konservatuarında Kompozisyon eğitimciliği
1927	Hasan Ferit Alnar (1906-1978)	Avusturya	Viyana Müzik Akademisi	1932 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestra Şefliği 1936 yılında Ankara Riyaset-i Cumhur Orkestrasında şef yardımcılığı, 1936 yılında Ankara Devlet

				Konservatuvarı Kompozisyon eğitimciliği
1928	Ahmet Adnan Saygun (1907- 1991)	Fransa	Paris Konservatuvarı Kompozisyon Eğitimi	1931 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi Kompozisyon eğitimciliği 1934 yılında kendisinin bestelediği İlk operamız “Özsoy Operası” temsili
1928	Halil Bedii Yönetken (1899- 1968)	Çekoslovakya	Prag Konservatuvarı Pedagoji Eğitimi	1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı koro eğitimciliği

Kaynak: (Tunçdemir, 2007: 6).

Yukarıdaki tabloda yer alan isimler, 1950lerde sanatın gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Benzer şekilde 7 Temmuz 1948’de kabul edilen 5245 sayılı kanun ile “musiki sahasında olağanüstü istidat gösteren” Suna Kan ve İdil Biret’in yurt dışına gönderilmeleri kabul edilmiştir (İdil Biret ve Suna Kan’ın Yabancı Memleketlere Müzik Tahsiline Gönderilmesine Dair Kanun (1948), *T.C. Resmi Gazete*, 5245, 12 Temmuz). Bu kanun, 15 Şubat 1956’da kabul edilen 6660 sayılı kanun ile genişletilerek kaldırılmıştır (Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun (1956), *T.C. Resmi Gazete*, 6660, 24 Şubat). DP Döneminde içinde yetiştirilecek çocuklara yolluktan ayrı verilen meblağın en son aylık 350 lira olduğunu görmekteyiz (1960 Mali Yılı Muvazenei Umumiye Kanunu (1960), *T.C. Resmi Gazete*, 7466, 1 Mart). Yetenekli çocukların eğitilmesi noktasında olumlu politikalar geliştirilen DP Döneminde eğitime önem verildiği muhakkaktır.

Çok partili hayata geçiş, nüfus artışı, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkanlarının artması, köyden kente göç gibi değişiklikler memlekette sosyal, politik, ekonomik, kültürel değişmelere de sebep olmuştur (Doğramacı, 1993). DP’den önceki dönemde, devlet tamamen Batı Müziği üzerine destek sağlamıştır. Ancak 1950lerde, Klasik Türk Müziği ile Batı Müziği arasındaki dengeler yeniden sağlanmış ve hatta terazisi Klasik Türk Müziği lehine dönmüştür. Radyolarda Türk Müziği yayınları büyük ölçüde artmıştır. Türk Müziği’ni desteklemesine rağmen DP’nin yaptığı Batı yanlısı politikalar ile zaten ilerlemekte olan Batı müziği daha da ivme kazanmış ve toplumun hemen hemen tümünü etkileyecek olan popüler müzik eserlerini de memlekete getirmiştir. Aynı dönemde eğitim sistemine genel olarak bakılacak olursa; çok amaçlı deneyim kazandırma, orta öğretimi tek çatıda birleştirme, rehberlik merkezleri açılması göze çarpan yenilikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

DP'nin 1949 kurultayında aldığı kararlara dikkat ettiğimizde, eğitimde milli ve kültürel duyguları ön planda tutma amacı güttüğünü de görürüz (Ceylan, 2008: 24). 1950li yıllarda müzik eğitimi, öğrencilerin kendilerini ifade etme, soyutlama yeteneklerini geliştirme amacını taşımaktadır. Böylece öğrencilerin bir eserin niteliklerini ve dinleyicilerine sunduklarını ayırt edebilme yeteneğine sahip olmaları amaçlanmıştır. Okul içinde verilen eğitimler dışında ise, “serbest çalışma” zamanlarında öğrenciye eski plaklar ve radyoda sanat eserlerinin dinletildiği, öğretmen tarafından öğrenciye bu eserlerin kısa açıklamalarının yapıldığı aktiviteler düzenlenmiştir (Akgül ve Serkan, 2007: 114).

Türkiye’de müzik eğitiminin problemi, idarecilerin yaptığı işlerin bütününe değer ölçüsü olarak kabul etmemizden kaynaklanmaktadır. DP’nin eğitimde uygulamak istediği bütün milliyetçi politikalara rağmen Batı Müziği memleketimizde hızla yayılmıştır. Konservatuvarlarda ise Batıdan gelen öğretmenlerin verdiği eğitimin cabası olarak yerli öğretmenlerimiz de Batılı tarzda eğitim vermişlerdir. Çok nadir zamanlarda ise koroyla birlikte Halk Müziği okunmuş, öğretmenler daha çok, kolay ezberlenebilen popüler müzikleri öğrencilere öğretme eğilimine girmişlerdir.

Batı temelli müzik eğitiminin 1936’da Ankara Devlet Konservatuvarının kurulmasıyla başladığı Türkiye’de bu durum 1958’de İzmir Devlet Konservatuvarının kurulmasıyla devam etmiştir. İstanbul Devlet Konservatuvarı ise 1969’da açılmıştır (Uçan, 2005b: 65). Konservatuvarlar haricinde müzik öğretmeni yetiştirebilmek adına yapılan düzenlemeler de olmuştur ki bu faaliyetler DP Dönemi içerisinde başlatılmıştır. Ortaokulun veya orta kısmın ardından üç yıl süreyle İlk öğretmen Okulu “Müzik Semineri” yahut “Özel Müzik Bölümü” ilki 1950’de İstanbul’da, ikincisi ise 1963’te Ankara’da açılmıştır (Uçan, 2005b: 69). İlkokul düzeyinde verilen müzik eğitimi ile ilgili bir örnek, 1953’te Ankara Kurtuluş İlkokulu’nda saz hocası Osman Özdenkçi’nin verdiği eğitimle 7-10 yaşları arasındaki çocuklara “aşık sazı denilen öz milli sazımız bağlama” öğretmesidir. Konuyla ilgili olarak Ses Dergisi bir haber de yapmıştır (Remzi Akansel, “Osman Özdenkçi ve Güzel Talebeleri”, *Ses*, 10 Mart 1953: 29). Bu habere ait bir fotoğraf Ekler kısmında görülebilir.

Müzik eğitimi veren okulların dışındaki orta öğretim kurumlarında da var olan müzik eğitimi ise 1949’da lisede müfredata konulmuştur. 1924’te öğretim süresinin genel anlamda indirilmesiyle kaldırılan müzik dersi 1949’da müfredata eklense de 1952’de zorunlu ders haline gelmiştir. Bu tarihten 1974’e kadar “zorunlu seçmeli” olan bu ders, 1974-1978 arasında seçmeli hale getirilmiştir. 1978 itibarıyla yeniden zorunlu seçmeli

olsa da meslek ve teknik liselerinde okuyan öğrencilere müzik dersi verilmemiştir (Uçan, 2005b: 57).

Halk müziğinin gelişimi için Devlet Konservatuvarında 1937’de başlatılan Folklor Derleme Çalışmaları ve Folklor Arşivi oluşturma faaliyetleri ise 1952’den sonra fazla gelişmemiştir. Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından yürütülen ve musiki folkloru ağırlıklı bu etkinliklerin DP Dönemi başlarında yavaşlaması halk müziğinin gelişimi noktasında da olumsuz bir etki yaratmıştır (Katoğlu, 2000: 459). Öte yandan önce 1952’de Türkiye Talebe Turizm Teşkilatı ve Sanatseverler Kulübü “Milli Oyunlar ve Türküler Festivali düzenlemiş; 1954’te ise Yapı Kredi Bankası ve Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ortaklaşa ve bankanın 10. Yılı münasebetiyle Halk Oyunları Müsabakası gerçekleştirmiştir. Harbiye Açık Hava Tiyatrosu’nda dört akşam sürecek bu etkinliğin sonrasında Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi “Halk Oyunları Bayramı” adıyla bir faaliyet düzenlemişse de 6-7 Eylül Olayları sebebiyle yarım kalmıştır. Fakat bu faaliyet daha sonra gelenekselleşecek; katılan ekipler vasıtasıyla türküler halka tanıtılıp bu tür ile kaynaşılmasının önü açılacaktır. Örneğin “Kekliği düz ovada avlayalım” ve “Silifke’nin yoğurdu” türküleriyle halk, 1959’da 3. Halk Oyunları Bayramı’na katılan Silifke ekibinin sayesinde tanışmıştır (Bengi, 2016: 116).

İKİNCİ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE TİYATRO

2.1. Demokrat Parti Döneminde Devlet Tiyatrosu

İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği süreçte Türkiye'de yeni siyasi kıpırdanmalar meydana gelmekteydi. Ülkede yaşanan ekonomik sıkıntılar ve beraberinde gelen olaylar, 1946 yılında DP'nin kurulması için gerekli zemini hazırlamıştı. MKP'nin ardından DP'nin de kurulmasıyla giderek canlanan Türk siyasetinde değişiklik 1950 seçimleriyle yaşanmış ve halk, 14 Mayıs 1950'de 27 yıllık CHP iktidarını sonlandırırken yeni kurulmuş olan partiye güvenerek büyük bir oyla DP'yi iktidara oturtmuştur (Ahmad, 2015: 31-50). Bu iktidar değişikliğiyle beraber siyasi hayatın yanı sıra ekonomik, sosyal ve kültürel hayatta da birçok değişiklik meydana gelmiştir. Bu bölümde Türk Tiyatrosunun 1950-1960 yılları arasındaki faaliyetleri ve iktidarın politikalarının teatral çalışmalara ne derecede sirayet ettiği tetkik edilip izaha çalışılacaktır.

DP'nin iktidarı devraldığı 14 Mayıs 1950 genel seçimlerinden sonraki süreç, Devlet Tiyatrosu'nun da kurulduğu ve gelişme gösterdiği dönem olmuştur. Her ne kadar Metin And (2015: 160) DP'nin iktidara geldiğinde tiyatroyla ilgili kurumların gelişmesine ve yeni kuruluşların açılmasına gerek duymadığını dile getirse de, Demokratların tiyatroya yaklaşımı yeni kurulmuş olan Devlet Tiyatrosu ile doğrudan ilişkilidir (Arslan, 2013: 31). Ancak Devlet Tiyatrosu'nun ortaya çıkmasının tek parti döneminin son icraatları arasında yer aldığını, DP iktidarının yaklaşık bir sene öncesinde kuruluşunun resmen sağlandığını eklemek gerekmektedir. Öte yandan Devlet Tiyatrolarının öncesinde tiyatro oyunlarının sergilenmesi 1940'ta kurulan Tiyatro ve Opera Tatbikat Sahnesi tarafından gerçekleştirilmiş, 2 Nisan 1941'de Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi ilk oyununu oynamış, aynı yılın haziran ayında konservatuar ilk mezunlarını vermiştir. Tiyatro Bölümünün ilk mezunları Muazzez Yücesoy, Melek Saltıkalp, Nermin Elgül, Ertuğrul İlgin, Mahir Canova, Salih Canar, Nüzhet Şenbay ve Esat Tolga olmuştur. 1947'de Küçük Tiyatro, 1948'de ise Büyük Tiyatro açılmış; 1949'dan itibaren de Tatbikat Sahnesi'nin çalışmalarını Devlet Tiyatroları sürdürmüştür (<http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1949.html>, 20.06.2018).

1926'da "Resim, Mimari ve Heykeltıraş Şubelerini Kapsayan Sanatkarlar Birliği'ne Tiyatro ve Musikin de Dâhil Olması Gerektiği"ne yeni karar veren (BCA, 1926: 180.9.86.416.14) Türkiye'de Devlet Tiyatrosunun kurulması ile ilgili yasa tasarısı, 11 Mayıs 1949 yılında Milli Eğitim ve Bütçe Komisyonuna havale edilmiş (TBMM Tutanak Dergisi, (11.05.1949), Dönem 8, Birleşim 84, C: 19, ss.302) ve 10 Haziran 1949'da "Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun" adıyla kabul edilmiştir⁶. Tasarırı Meclise getiren ve konunun üzerinde özellikle duran isim Milli Eğitim Bakanı ve CHP Bingöl Milletvekili Tahsin Banguoğlu olmuştur. Banguoğlu'nun hassasiyeti 10 Haziran tarihli oturumda sarf ettiği şu sözlerden de anlaşılmaktadır (TBMM Tutanak Dergisi, (10.06.1949), Dönem 8, Birleşim 106, C: 8, ss.757-760):

Tiyatro memleketimize Tanzimat'la birlikte girmiştir. En az 100 seneden fazla bir zaman. Ve diğer garp müesseseleri gibi memleketimizde yavaş yavaş gelişme yolundadır. Tiyatro ile birlikte bir mefhum daha girmiştir hayatımıza : «Tiyatro bir mektebi edeptir». Fakat maalesef memleketimizde esaslı bir gelenek olmadığı için ve eski rejimler tarafından himaye görmediği için tiyatro bizim memleketimizde bir mektebi edep olamamıştır. Sahnemiz uzun zaman yalnız ekalliyetlerin elinde kalmıştır. Meşrutiyet'ten sonra yavaş yavaş milli bir sahne teşekküle başlamıştır. Meşrutiyetten sonra teşekkül eden milli sahnemizin esaslı bir noksanı sahnemizin alaylı bir sahne oluşudur. Ancak Cumhuriyet Hükümeti bundan 12 yıl önce Devlet Konservatuvarında bir tiyatro şubesi kurduktan sonradır ki, mektepli bir sahne ve tam kadrolu bir tiyatro sahnesi kurma yoluna girilmiştir. Bu mektebin mahsulünü ancak son yıllarda almış bulunuyoruz. Çok şayanı ıftihardır ki, bu devre içerisinde bu mektepten yetişen çocuklarımız yepyeni bir tiyatro ekolü meydana getirecek kadar iyi yetişmişler ve ehliyetlerini ispat etmişlerdir. Bunlar son zamanlara kadar Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi adı altında eserlerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Fakat gösterdikleri liyakat Yüksek Huzurunuzda bir Devlet Tiyatrosu Kanunu getirmek cesaretini bize verecek kadar üstün olmuştur. Bu kanunla tiyatro mevzuunu huzurunuzda bir Devlet Tiyatrosu şeklinde arz etmiş bulunmaktayız. İtimat buyurmanızı rica ederim ki, memleketimizde artık tiyatro hakiki bir «mektebi edep» olarak teessüs edecek ve kültür hayatımıza hizmette bulunacaktır."

Banguoğlu'nun gündeme getirdiği tasarı, Meclis'te görüşülmesinin ardından yukarıda da söylenildiği üzere, aynı gün kabul edilmiştir. 16 Haziran 1949'da Resmi Gazetede yayınlanmasıyla yürürlüğe giren ve 26 maddeden oluşan bu kanuna göre Devlet Tiyatrosunun başında bir genel müdür, Dram ve Opera Bölümlerinde birer rejisör bulunmak durumundaydı. Eserlerin oynanmasına karar vermek için beş kişiden oluşan bir heyet oluşturulacaktı. Bunlardan üçü sanat dünyasında tanınmış olan kişilerden, biri genel müdürden ve diğer bir kişi de raportörden teşekkül edilecekti. Bu edebi heyet üyeleri Milli Eğitim Bakanlığı tarafından işe alınacaktı. Bahsi geçen kanuna göre, Devlet Konservatuvarından mezun olanlar sözleşmeye tabi olmadan stajyer statüsüyle Devlet

⁶ Kanun için 465 milletvekilinden 249'u oy kullanmış ve 2 çekimsere (Afyonkarahisar milletvekili Ahmet Veziroğlu ile Eskişehir milletvekili Abidin Potuoğlu) karşı 247 milletvekilinin oylarıyla kanun kabul edilmiştir. DP'nin kurucuları olan Celal Bayar, Fuad Köprülü, Refik Koraltan ve Adnan Menderes de oylamaya katılmamışlardır. Bkz. TBMM Tutanak Dergisi (10.06.1949), Dönem 8, Birleşim 106, C: 20, ss.720-721.

Tiyatrosuna alınırken sözleşme ile ilk defa girecekler yönetim kurulu tarafından sınavlara sokulmakta ve sınavdan geçenler başarı derecelerine göre sınıflara ayrılmaktaydı. Devlet Tiyatrosunun mali işleri ise Maliye ve Milli Eğitim Bakanlıkları tarafından yürütülmekteydi. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın da Devlet Konservatuarından ayrılarak Devlet Tiyatrosuna bağlandığını belirtmek yerinde olacaktır (Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun (1949), *T.C. Resmi Gazete*, 5441, 16 Haziran).

1949'da gerçekleşen bu gelişmelerin sonrasında faaliyetlerini giderek artan bir ivmeyle artıran Devlet Tiyatroları, 1949-1950 sezonunda 14 oyun sergilemişlerdir. Türk tiyatrosu için önem arz eden bu süreç, siyasi tarihimizde de mühim bir değişiklik göstermiştir. 14 Mayıs 1950 Genel Seçimlerinde DP iktidarı CHP'den devralmıştır. Bu yeni dönemin başbakanı on yıl boyunca değişmemiş ve 27 Mayıs 1960 Darbesine kadar hükümetleri kurma görevi hep Adnan Menderes'te kalmıştır.

I. Menderes Hükümeti'nin programını 29 Mayıs 1950 tarihinde okuyan Başbakan Adnan Menderes'in ifadelerinde tiyatro ile ilgili herhangi bir söz beyan edilmemiştir (TBMM Tutanak Dergisi (29.05.1950), Dönem 9, Birleşim 3, C: 1, ss. 24-32). Ancak DP Ordu Milletvekili Feyzi Boztepe 14 Haziran 1950 tarihinde, “bu ilim, ahlâk ve kültür müesseselerinin sarsıntı geçirdiği günlerde çalışmaların kifayetsiz ve verimsiz ve işletme zihniyetinin hakikatlere taban tabana zıt bir manzara arz ettiğine kani bulunduğu... Sahne hayatının inkişafı hususunda hükümetçe ne gibi tedbirler düşünüldüğüne dair” soru önergesi vermiştir. Bunun üzerine tiyatro konusu mecliste gündeme gelmiştir. Boztepe'ye cevaben İçişleri Bakanı DP Edirne Milletvekili Rükneddin Nasuhioğlu,

Vazifeye geldiği zamanlarda İstanbul Şehir Tiyatrosu üyelerinden bazılarının şikayetleri ile karşılaştığını bunun üzerine 17 Haziran'da İstanbul Valiliğine bu şikayetleri bildirdiğini ve Şehir Tiyatrosu için yapılmış olan talimatnamenin bir kez daha gözden geçirilmesini, usulsüzlük varsa bunun düzeltilmesi için ne lazım geliyorsa onun yapılmasını tavsiye ettiğini, İstanbul Valiliğinin de bunu Şehir Meclisi'ne arz ettiğini

dile getirmiştir. “Tiyatroya sahip çıktıklarını ve sadece Devlet veya Şehir Tiyatrosu değil şehirlerden kasabalara uzanan sahne hayatımızda trup ve gezici kumpanyaların da ülkemiz adına ne derece önemli olduğunu biliyor ve kıymetini biliyoruz” şeklinde devam eden Nasuhioğlu şehir tiyatroları ile ilgili olarak da şunları söylemiştir (TBMM Tutanak Dergisi (26.06.1950), Dönem 9, Birleşim 13, C: 1, ss. 256-258):

Bilhassa serbest tiyatroların, Şehir veya Devlet tiyatroları değil kendi başlarına bu memlekette şehir, şehir kasaba, kasaba sahne hayatını icra eden tropların ve kumpanyaların ehemmiyet ve kıymetini takdir ediyoruz. Çünkü bütün medeni milletlerde tiyatro mevzuu belediyelerin vazifesi cümlesinden olduğu halde biz de ancak bir İstanbul'da, bir de İzmir'de şehir tiyatroları vardır. Bunun haricinde diğer

şehirlerimizde böyle müesseseler yoktur. Bundan dolayı serbest tiyatronun yaptıkları bu geziler nevama belediye hizmeti ifa etmiş olmaları dolayısıyla bu hususta lâzım gelen teshilâta erişmeleri için şahsen çalışmaktayım. İstanbul Şehir Tiyatrosunun talimatnameleri meselesini arz ettiğim gibi şehir meclislerinin vereceği karara bağlıdır. Kararlarda kendilerini tatmin etmeyecek olursa o vakit onun tetkik mercii, Danıştay olması lâzım gelir.

Gidişatın bu müesseseleri yıkıma sürüklediğini gördüğünü ifade eden ve on yedi sene Darülbeydi'de görev yapmış olan Ordu Milletvekili Feyzi Boztepe'nin⁷ önergesine cevap veren Milli Eğitim Bakanı DP İzmir Milletvekili Avni Başman ise bu konuda bazı hususlara değinmiş, göreve geldiğinde ele aldığı ilk konunun tiyatro olduğunu söylemiştir. Devlet Tiyatrosu için çıkarılan kanunun eksikliğini gördüğünü ve bunun giderilmesi için gerekenlerin yapılacağının teminatı vermiş ve Devlet Konservatuarından mezun olan sanatkarların Devlet Tiyatrosunda daha müsait şartlarda çalışabilmesi için de teşebbüse geçildiğini dile getirmiştir (TBMM Tutanak Dergisi (6.06.1950), Dönem 9, Birleşim 13, C: 1, ss.258). Bu oturumdan yaklaşık bir sene sonra tiyatro meselesinin Meclis'in gündemine yeniden geldiğini görmekteyiz.

25 Mayıs 1951'de gerçekleşen Meclis oturumunda İzmir Bağımsız Milletvekili Halide Edip Adıvar, Milli Eğitim Bütçesinden tiyatroya ayrılmış olan 700 bin liranın azlığından bahsederek bu paranın gelecek senenin masraflarını karşılayamayacak durumda olduğunu dile getirmiştir. Fakat tiyatroya ayrılan paradan rahatsızlık duyan milletvekillerinin de mevcut olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, DP Afyon Milletvekili Bekir Oynağanlı, Devlet Tiyatrosuna ayrılan 700 bin liranın tamamen kaldırılması taraftarıydı. Buna sebep olarak da halkın tiyatroya değil okula ihtiyacı olduğunu, köy okullarının tamir edilmesi gerektiği ve okul olmayan yerlere de okul yapılmasının gerektiğini göstermekteydi. Tamamen kaldırılmasına herkesin hem fikir olmayacağını öngördüğünden ötürü “en azından 200 bin lirasını kaldırıp Devlet Tiyatrosu masrafları için 500 bin lira ayıralım” fikrini sunmuştur (TBMM Tutanak Dergisi (25.02.1951), Dönem 9, Birleşim 51, C: 5, ss. 761-811).

DP Siirt Milletvekili Mehmet Daim Süalp ve Diyarbakır Milletvekili Yusuf Kamil Aktuğ da Devlet Tiyatrosu için ayrılan 700 bin liranın fazla olduğunu bunun 250 bin liraya indirilmesini teklif eden milletvekilleri arasında yer almışlardır. Bu teklife cevap DP İstanbul Milletvekili Bedri Nedim Göknil'den gelmiştir. Göknil,

Tiyatronun terbiyetkâr fayda ve tesirleri üzerinde Yüksek Huzurunuzda tek kelime sarf etmeyi bile küstahlık telâkki ederim. Demokrat Partinin, bu memleketin güzel sanatları ve bedîî terbiyesi üzerinde en mütekâmil bir düşünce ile azami

⁷ DP Ordu milletvekili Feyzi Boztepe, siyasete atılmadan önce İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Müdürlüğü'nde Muhasebe Müdürü olarak görev yapmıştır. Bkz. TBMM (2010), *TBMM Albümü 1920-2010*, C: 2 (1950-1980), TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları: Ankara, ss. 588.

fedakârlığı yapmaktan çekinmeyeceğine de kuvvetle kaniim. Müsaade buyurursanız, böyle bir teklifin Meclisi Âlinize sunulmasının dahi ne partimizin, ne de Meclisin yüksek irfan seviyesiyle kabili telif olmadığımı da cesaretle arz ederim...

diyerek Ankara'yı medeni bir kimliğe büründüren bu kuruma ayrılan bütçenin geçen yılından bile daha az olmasının yanlışlığından bahsetmiştir. Göknil ile Oynağanlı arasında yaşanan tartışmalar neticesinde ilk önerge geri çekilmiş, ikincisi ise reddedilmiş; böylece Devlet Tiyatrolarına verilen yardım meblağı 700 bin lira olarak belirlenmiştir (TBMM Tutanak Dergisi (25.02.1951), Dönem 9, Birleşim 51, C: 5, ss. 811-812). Sonraki senelere baktığımızda ise 1952 yılı Bütçe Kanununa göre Devlet Tiyatrosuna ayrılan bütçenin 1.100.000 Lira⁸ olduğunu, 1953 yılı bütçesinden ise Devlet Tiyatrosuna 1.300.000 Lira⁹ bütçe ayrıldığını görebilmekteyiz.

İktidara yeni gelen bir hükümet için fazla “polemikli” geçen bu süreci idrak edebilmek adına madalyonun ters tarafına bakmak gerekebilir. Çok uzağa değil, sadece altı yıl öncesine geri döndüğümüzde İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği 1945'te her ne kadar savaşa fiilen girmemiş olsa da tedbirli davranarak her an namlunun ucundaymış gibi hazırlıklı bekleyen Türkiye'nin buhran içinde olduğunu görürüz. Bu hazırlıklar zaten fakir olan halkı daha da fakirleştirmiş¹⁰, ülkede büyük bir ekonomik kriz baş göstermiştir. Bu durum devam ederken iktidara gelen DP'nin ekonomik anlamda kaygılarının olması çok normal karşılanabilir. Bazı vekillerin de bu kaygılar neticesinde sanat faaliyetlerinin ikinci plana atılmasını istemiş oldukları kendilerince haklı bir durumdur. Ama DP muasır medeniyetler seviyesine erişebilmemiz için sanat faaliyetlerine ihtiyacımız olduğunun bilinciyle hareket etmiştir. Buna rağmen on yıllık DP iktidarında sanat faaliyetlerine yönelik politikaları yetersiz yahut fazla görenler, her dönem de olduğu gibi, kendisini göstermiştir.

Devlet Tiyatrosu Kanunu kabul edildikten kısa süre sonra, 30 Eylül 1949'da Devlet Tiyatro ve Operası Genel Müdürlüğüne, bu göreve en uygun isim olarak görülen (“Muhsin Ertuğrul İsviçre'ye Gitti” (2 Temmuz 1950), *Vatan*, ss.2. <http://devtiyatrosu.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1949.html> [Erişim Tarihi 20.06.2018]) Muhsin Ertuğrul getirilmiştir (BCA, 1949: 30.11.1.208.27.8). Muhsin Ertuğrul, yaklaşık

⁸https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc034/kanuntbmmc034/kanuntbmmc03405908.pdf, (Erişim 21.03.2018).

⁹https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc035/kanuntbmmc035/kanuntbmmc03506076.pdf, (Erişim 21.03.2018).

¹⁰ Rahmetli büyük babaannem Makbule Özliman, “savaş yılları çok zordu, israf edemezdik, zaten israf edecek bir şeyimizde yoktu. Tarladan topladığımız mahsullerimizin bir kısmını askerler gelir alırdı. Saklayamazdık da. Bizde kalan mahsulün içerisine mısır somaklarını öğütüp koyar ekmek yapardık. Dedenler çok küçüktü. Acıktıklarında onların eline de o somaklardan verirdik çünkü yiyecek bir şey olmazdı” diye anlatırdı yaşadıkları zorlukları.

iki yıl sürdürdüğü görevinden 1951’de istifa etmiştir. Devlet Tiyatrosunun başında bulunduğu esnada, Devlet Tiyatrosunda yapılmak istenen hayır amaçlı baloya Ertuğrul’un onay vermemesine rağmen Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri’nin balonun burada yapılması için ısrarını sürdürmesi istifanın sebebi olmuştur (Tuncay, 2010: 113-114). 28 Kasım 1950’de iktidarın yayın organı diyebileceğimiz Zafer Gazetesi bu olaylara gayet taraflı bakarak “Bir U. Müdürünün yazdığı dehşet verici mektup” başlıklı bir haber yayınlamıştır. Haber hayır amaçlı verilecek balo için Büyük Tiyatro Salonunun tahsisi adına yapılan müracaata karşılık Muhsin Ertuğrul’un cevabi mektubunu içermektedir. Bu mektupta şunlar yazmaktadır:

Devlet Tiyatrosu yeni kurulmuştur. Halkta tiyatroya karşı bir mabede olduğu gibi saygı uyandırmaya mecburuz. Her şeyden önce bu saygıyı duyuramazsak tiyatroyu sevdiremeyiz. Biz tiyatroyu halka bir ahlak müessesesi olarak tanıtmakla mükellefiz. Çatısı altında hiçbir hafifliğe yer vermeyen ciddi bir kültür ocağı olduğunu anlatmak bizim en ön planda gelen vazifemizdir. Henüz bunun başlangıcında iken tiyatrodaki balo vererek orayı içki ile kırbaçlanmış çiftlerin şehvetin sekiyle dans ettikleri bir baloz haline sokmak bizim ideal edindiğimiz tiyatro mefhumunu evvela bizim gözümüzde, sonra da halk nazarında kirletir, küçültür. Yere serer. Eğer bu sarhoş çiftlerin dansına bir manej aranıyorsa bu mekân her halde bir kutsiyet izafe etmek istediğimiz tiyatro binası değildir.

Paris operasında bu yapılabilir. Çünkü orada yıllardan beri teessüs etmiş bir balo ananesi vardır. Fazla olarak binanın yapısı buna müsaittir. Bizim binamızda dans edilebilecek tek bir hol vardır. Orası da sokaktan geçenler tarafından görülür. Gece yarısı yoldan yayan gelip geçen köylü yolcuların gözü önünde yarı çıplak tombul kadınlarla kuyruklu fok erkeklerin tepinmeleri, bu yolcuların fakir seyircilerin sefaletiyle alay etmek olur.

Eğer şehirde balo verilecek bir yer aranıyorsa yüz metre ilerimizde yeni yapılmış bir sergi sarayı vardır. Büyüklüğü, genişliği ve yeniliği daha az cazip değildir. İsmiyle müsemma olarak her zaman taştan topraktan heykellerin, yıldızdan, boyadan tabloların meşheri olan bu yer o gece pekâlâ ispirotodan pembeleşmiş, çeşit çeşit kokular ve renk renk düzgünlerle yoğrulmuş et yığınlarının teşhir edildiği bir sergi olabilir. Ve bina da tam vazifesini yapmış, adını hak etmiş olur.

Fakat ister bir emr-i hayır perdesi arkasına gizlenilsin, isterse herhangi yüksek bir makamdan gelen arzuya; hulûs çakmak için olsun sanat mabedi olan kudsi binamızın temiz ve saf havasını ter ve içki kokularıyla kirletmek, yerlerini sarhoş kusmukları içinde bırakmak tiyatroya yapılacak en büyük kötülüktür. Bu kötülüğü de hiçbir sebep mazur gösteremez (Zafer, “Bir U. Müdürünün Yazdığı Dehşet Verici Mektup”, 28 Kasım 1950: 1-3).

Muhsin Ertuğrul’un görüşünü haklı görmekle birlikte sert bir dille yanıt vermesi; Zafer Gazetesi’nin bu olayı çok abartarak halka aksettirmesine sebep olmuştur. Ertuğrul, Devlet Tiyatrosunun içkili bir baloyla anılmasını istememiştir. Orası bir tiyatro salonudur ve Muhsin Ertuğrul da tiyatroya gönül vermiş birisidir. Tevfik İleri’nin meclisteki ağır ve suçlayıcı konuşması göz önünde bulundurulursa meselenin kişisel olduğu sonucuna da varabiliriz.

Muhsin Ertuğrul’un istifa etmesinden Devlet Tiyatrosu bünyesindekilerin şikayetçi olduğu bir zamanda opera rejisörü Renato Mordon’un da tiyatrodan ayrılması,

sanatçılara Devlet Tiyatrosunun gidişatının kötü olduğunu düşündürmüştür. Bu dönemde yeni müdürün kim olacağı, tiyatroya ne gibi kurallar, yenilikler getireceği merak konusu olmuştur (Yalman, 1951: 5). Nihayetinde Devlet Tiyatrosunun başına 21 Mayıs 1951’de Cevat Memduh Altar getirilmiştir (www.devtiyatrosu.gov.tr, 21.03.2018). Cevat Memduh Altar dönemine bakıldığında yerli eserlerin artması dışında çok büyük gelişmeler görülememiştir. Yeni dönem daha çok 1951’de görevden istifa eden Muhsin Ertuğrul döneminin devamı niteliğindedir (Tartan, 2012: 105). Bu durum Devlet Tiyatrosunda bazı sıkıntılar getirmişti. Opera başrejisorü Ronala Mordo’nun tiyatrodan ayrılarak ülkesine dönmesinin nedeni, Muhsin Ertuğrul’un istifasına bağlanmış ve Devlet Tiyatrosunun kötüye gittiği yönündeki söylentiler artmaya başlamıştır (Milliyet, “Devlet Tiyatrosunun Durumu”, 4 Nisan 1951: 3).

23 Ocak 1952’de gerçekleşen Meclis toplantısında, Cevat Memduh Altar’ın müdürlüğünde bulunduğu Devlet Tiyatrosunun durumundan bahsedildiğini görmekteyiz. CHP Mardin Milletvekili Mehmet Kamil Boran, Devlet Tiyatrosu’nun gidişatının kötü olduğuna, kurumda israf ve gösteriş yapıldığına değinmiştir. Devlet Tiyatrosu Umum Müdürü Cevat Memduh Altar’ın İtalya, Almanya, Fransa ve İngiltere’ye gönderilmesi ve bunun için harcanan toplamda 2.990 liranın Devlet Tiyatrosuna ayrılan bütçeden karşılanması Mehmet Kamil Boran’ın dikkatini çekmiştir. Altar neden yurt dışına gönderilmiştir? Rejisör aramak, tetkik yapmak, angajmanlar yapmak için mi? Mehmet Kamil Boran, devletimizin yabancı memleketlerde zaten temsilcilerinin olduğunu, tiyatro alanında Ankara’da da yabancı memleketlerin temsilcilerinin bulunduğunu; bunlar varken bu kadar para harcanarak umum müdürünün Avrupa’ya gönderilmesini doğru bulmadığını dile getirmiştir (TBMM Tutanak Dergisi (23.01.1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 294).

Mehmet Kamil Boran sadece bu konudan değil Devlet Tiyatrosunda israf, idaresizlik ve laubalilik olduğunu ileri sürmüş ve “Umum müdürü ve kâtibesi için kapitone kapılı odalar yaptırılmış ve her iki odaya da telefon bağlatılmıştır” diye sözlerine devam etmiştir. Milli Eğitim Bakanı ise bu konuşmaya şöyle bir cevap vermiştir (TBMM Tutanak Dergisi (23.01.1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 295-299):

Bu müesseseyi devraldığımızda Devlet Tiyatrosuna bizzat gittim ve sanatkarlarla birebir konuştum. Umum Müdüründen, idareden birçok şikayetler aldım. Biz bu müesseseyi devraldığımızda bu kurum çok kötü bir haldeydi. Biz bu durumu düzeltmek için, tiyatromuzun kurulmasında büyük önem arz eden ve daha önce kalbini kırarak gönderdiğimiz Carl Ebert’i rejisör olarak geri getirdik. Böyle kötü durumda olan bir kurumda şimdi bir bahar havası var ve biz bu durumun bozulmaması için çalışıyor olacağız.

Mehmet Kamil Boran, Milli Eğitim Bakanının cevabından tatmin olmamış¹¹ olacak ki kendi söylediklerinde ısrarcı davranarak “*Sayın Tevfik İleri, bunu bir siyasi hava içine sokarak ve kendisini alkışlatmak için eski ile mukayeseler yapmaya ve makamına yakışmayan sözlerle bu kürsüden hitap etmeye hiçbir zaman hakkı ve salahiyeti yoktur*” (TBMM Tutanak Dergisi (23.01.1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 299-300) şeklinde eleştirmiştir. İleri’nin Muhsin Ertuğrul müdürlüğündeki dönemin felaket bir durumda olduğunu söylemesi, Boran’ın da dediği gibi, işi siyasi hava içine sokma neticesidir. Muhsin Ertuğrul döneminden eğer her sanatkâr şikâyetçi olduysa, Tunç Yalman’ın yazısına (1951: 5) baktığımızda neden Muhsin Ertuğrul’un istifasından Devlet Tiyatrosu sanatkârlarının şikâyetçi olduğunu görmekteyiz? Tevfik İleri’nin bu düşüncelerini Muhsin Ertuğrul ile yaşamış olduğu olayla bağdaştırmak da gereklidir.

7 Ekim 1954 tarihinde Devlet Tiyatrosunda yaşanan sıkıntılar neticesinde Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü’ne Muhsin Ertuğrul yeniden getirilmiştir. Cevat Memduh Altar ise 100 lira maaşla Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne tayin edilmiştir (Kararnameler (1954), *T.C. Resmi Gazete*, 10413, 5 Ekim. <http://devtiyatrosu.gov.tr> [Erişim 03.07.2018]). 1954’te Tevfik İleri’nin artık Milli Eğitim Bakanı olmadığını belirtelim. 1953 Nisan ayında bakanlıktan istifa eden İleri’nin yerine Erzurum Milletvekili Rıfkı Salim Burçak Milli Eğitim Bakanı yapılmıştır (Burçak, 1998: 143).

Muhsin Ertuğrul’un yeniden göreve getirilmesi ile tiyatro alanında gelişmeler de kendisini göstermeye başlamıştır. Örneğin 1949 yılında kabul edilen Devlet Tiyatrosu Kanunu’nun 5,8 ve 10. Maddelerinde görülen eksikliklerin 1955 yılına gelindiğinde giderilmesi için 21 Mayıs 1955’de “5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu hakkındaki kanunun 5, 8 ve 10uncu maddelerinin tadili hakkında kanun” kabul edilmiştir. Bu kanunla değişen maddelere göre (5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanunun 5,8 ve 10uncu Maddelerinin Tadili Hakkında Kanun (1955), *T.C. Resmi Gazete*, 6629, 31 Mayıs);

Madde 5 – Başrejisörler, rejisörler, müzik işleri müdürü, opera ve dram bölümleri artistleri, koro, bale ve orkestra şefleriyle üyeleri dekoratörler, Devlet Tiyatrosu Sanatkârı adını alırlar. Korerepetitörler, suflörler ve condüvitter, Devlet Tiyatrosu

¹¹ “...Biz fakir ve birçok ihtiyaçları olan bir milletiz, buna rağmen pek çok fedakârlıklara katlanarak, birçok yerlerden kesintiler yaparak, belki veremlinin hakkından, köylünün hakkından keserek Devlet Tiyatrosuna tahsisat veriyoruz, hem de seve seve veriyoruz. Çünkü bu milletin, bu memleketin muasır medeniyetin seviyesine yükselmesinde, aydınlanmasında, ilerlemesinde bütün güzel sanatların bilhassa son derece büyük tesiri olduğuna kaniiz. Ama istiyoruz ki, bu tiyatroya verdiğimiz tek kuruş yerine harcansın. Öyle bir tasarruf zihniyeti ile hareket edilsin ki, buna hasislik bile diyebilirim. Tiyatro mevsiminin yarısı geçtiği halde Devlet tiyatrolarında mevsimin ikinci eserleri oynanmaktadır. Ve yeni başlamıştır. Mutat hilâfına birçok geceler tiyatro kapalı kalmıştır. Milli Eğitim Bakanı arkadaşımızın bu cihete matuf izahatı beni tatmin edemedi. Bilmem sizi tatmin etti mi?” Bkz. TBMM Tutanak Dergisi (23.01.1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 295.

mütehassıs hizmetlisi adını alırlar. Mütehassıs hizmetliler, 6388 sayılı kanundan ve 6211 sayılı kanunun Devlet Tiyatrosu sanatkârlarına şâmil olan hükümlerinden faydalanırlar. Devlet Tiyatrosu sanatkârları ile mütehassıs hizmetlileri, yönetim kurulu kararı üzerine Genel Müdürle aralarında yapılacak bir yıl süreli sözleşmelerle hizmete alınırlar Bunların sözleşmelerinin sonunda hizmete devamları da aynı usule tabidir.

Madde 8 – Sanatkârların ve mütehassıs; hizmetlilerin gösterecekleri ehliyeteye göre atabilecekleri aylık ücret miktarları sözleşmelerindin yenilenmesi sırasında, Yönetim Kurulunca kararlaştırılır.

Madde 10 — Devlet Tiyatrosu sanatkârları ile mütehassıs hizmetlileri ve stajyerler tespit edilecek ehliyet ve iktidarlara nazarı dikkate alınarak aşağıda gösterilen ücretlerle hizmete alınırlar.

Stajyerler 400

Mütehassıs hizmetliler 400 – 800

Sanatkârlar 600 – 1500

Sanatkârlara, temsillerde gösterecekleri üstün gayret ve muvaffakiyet derecelerine göre Yönetim Kurulunun üç aylık devreler için alacağı kararı ve Maarif Vekilinin tasvibiyle aylık ücretlerinin % 25 ini geçmemek üzere prim verilebilir.

Bu suretle ödenecek primin yıllık tutan Devlet Tiyatrosu hasılatının % 25 ini geçemez.

Genel olarak tiyatrodaki görev alanların ücretleri ile alakalı olan bu değişikliklerden bahsederken 1955 yılı itibariyle Devlet Tiyatrolarına ayrılan bütçenin de bir önceki yıla göre yaklaşık üç katı artacak şekilde düzenlendiğini belirtmek gerekmektedir. Bununla ilgili olarak 1951-1960 yıllarına ait Devlet Tiyatrolarına ayrılan bütçeye dair tablo aşağıda yer almaktadır.

Tablo 7: Demokrat Parti Dönemi’nde Devlet Tiyatrosuna Ayrılan Bütçe:¹²

1951	700.000 Lira
1952	1.100.000 Lira
1953	1.300.000 Lira
1954	2.100.000 Lira (1.650.000 Lira bütçe +450.000 Lira ek ödenek)
1955	3.450.000 Lira
1956	5.400.000 Lira
1957	6.200.000 Lira
1958	6.650.000 Lira (6.200.000 Lira bütçe+400.000 Lira+50.000 Lira ek ödenek)
1959	6.700.000 Lira
1960	5.000.000 Lira
Toplam	38.600.000 Lira

Muhsin Ertuğrul’un ikinci kez genel müdürlüğe gelmesi, Devlet Tiyatrosunda bütçenin artması dışında birçok yenilikler de getirmiştir. Bu yeniliklerden biri 4 Şubat 1956’da “Dünkü Çocuk” oyunuyla yıllarca kapalı olan Türk Ocağı Salonunun “Üçüncü Tiyatro” adıyla açılması olmuştur. 5 Ekim 1956’da “Bir Yastıkta” oyunuyla Oda Tiyatrosu da kapılarını seyircilerine açmıştır (www.devtiyatro.gov.tr, 19.03.2018).

Muhsin Ertuğrul, görev süresi boyunca Devlet Tiyatrosunu siyasetten uzak tutmak için çalışmıştır. Siyasetçiler ise bu durumdan hoşnut kalmamış ve Muhsin Ertuğrul’a karşı saf tutmaya başlamışlardır. Örneğin gittiği bir Avrupa gezisinden beş gün geç döndü diye suçlu görülen Muhsin Ertuğrul bu duruma çok içerlemiş olacak ki maaşından beş günlük parasını kestirmiştir. Bu duruma çok kızan yetkililer (Sevinçli, 1994: 233-234) sonrasında gelen olaylara bakıldığında da Muhsin Ertuğrul’un tabiri caizse artık suyunun ısındığını düşünmüşler ve açık aramaya koyulmuşlardır.

¹² TBMM Tutanak Dergisi (25.01.1951), Dönem 9, Birleşim 51, C: 5, ss. 761-811; https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc034/kanuntbmmc034/kanuntbmmc03405908.pdf, Erişim 21.03.2018; https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc035/kanuntbmmc035/kanuntbmmc03506076.pdf, Erişim 21.03.2018; TBMM Zabıt Ceridesi (18.02.1954), Dönem 9, Birleşim 45, C: 28, ss.277-287; TBMM Zabıt Ceridesi, (18.02.1955), Dönem 10, Birleşim 42, C: 5, ss.253; TBMM Zabıt Ceridesi (26.02.1956), Dönem 10, Birleşim 45, C: 10, ss.864; TBMM Zabıt Ceridesi (26.02.1957), Dönem 10, Birleşim 47, C: 17, ss.884; TBMM Zabıt Ceridesi (26.02.1958), Dönem 11, Birleşim 47, C: 2, ss.734-786; TBMM Zabıt Ceridesi, (19.02.1960), Dönem 11, Birleşim 41, C: 12, ss.244; TBMM Zabıt Ceridesi (19.02.1960), Dönem 11, Birleşim 41, C: 12, ss. 244.

Muhsin Ertuğrul, Rus Tiyatrosu ve sanat hayatı hakkında yazılar da yazmıştır. Bu yazılar bazı kesimler tarafından tepki görmüştür. Bu tepkilerden birisi de Peyami Safa'dan gelmiştir. Safa, Muhsin Ertuğrul'un yazılarından yola çıkarak onun komünist olduğunu ve komünistlerle mücadele edeceğini söyleyen hükümetin görevlerini yapması gerektiğini yazmıştır. Tevfik İleri de Muhsin Ertuğrul hakkında ağır sözler sarf etmeye başlayınca olayın seyri tamamen değişmiş ve bu durum Muhsin Ertuğrul'un vatan hainliği ile suçlanmasına kadar gitmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosunun başında hala görev yapmasının uygun olmadığını düşünen milletvekilleri, Milli Eğitim Bakanı Celal Yardımcı'ya bu konudaki düşüncelerini sık sık iletmışlerdir. Sonunda 1958 yılının Ağustos ayında Muhsin Ertuğrul, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü görevinden alınmıştır (Çelik, 2013: 187). Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün resmi web sayfasında (<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3283/prof-cuneyt-gokcer.html> [Erişim 9 Temmuz 2018])) ise Ertuğrul'un yaş haddi sebebiyle 25 Ağustos 1958'de¹³ Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü makamının boşaldığı yazmaktadır. Ancak Ertuğrul'un yaş haddi gerekçe gösterilerek görevden alındığını söyleyebilmek mümkündür.

Muhsin Ertuğrul, görevden alındığını, tiyatro binası projesini incelemek amacıyla gittiği Mersin'den Ankara'ya döndüğünde eline tutuşturulan vekâlet tezkeresiyle öğrenmiştir. Ertuğrul'un bu seferki gidişi sakın olmamış; gidişiyle tepkiler ortaya çıkmış ve ilk protesto İstanbul Üniversitesi'nin Gençlik Tiyatrosu mensuplarından gelmiştir. Sonrasında İzmir Belediye Meclisi de Başbakan Adnan Menderes'e telgraf çekmiştir. Bu meselenin en sancılı olayı kuşkusuz Tunç Yalman ile ilgili mesele olmuştur. Vatan Gazetesi sahibi Ahmet Emin Yalman'ın oğlu olan Tunç Yalman, Muhsin Ertuğrul'un öğrencisi olmakla birlikte onun Türk Tiyatrosu için bir değer olduğunu düşünenler arasında yer almıştır. Tunç Yalman gazetede ki köşesinde "Muhsin Ertuğrul ve Yıkıcı Politikalar" başlıklı bir yazı yazmıştır. Bu yazı hükümeti çok rahatsız etmiş olacak ki Tunç Yalman'ın hakkında "hükümete hakaret ve Milli Eğitim Bakanı'nı küçük düşürücü sözler sarf ettiği" gerekçesiyle soruşturma başlatılmıştır (Çelik, 2013: 187-188).

Milletlerarası Basın Enstitüsü kurucularından olan Ahmet Emin Yalman ve oğlunun böyle bir olayla yargılanmaları, yabancı memleketler tarafından da hükümetin eleştirilmesine sebep olmuştur. Yurt dışında da bu olay protesto edilmeye başlanmış ve Türkiye'nin basın özgürlüğüne saldırdığına dair tenkitler yapılmıştır. Bu olaylar sıcaklığını muhafaza ederken Tunç Yalman'a Fransa'da düzenlenecek olan bir festival

¹³ 1958'de yaşanan bir diğer gelişme de Opera Bölümü'nün Tiyatro'dan ayrılarak başına Necil Kazım Akses'in getirilmesi olmuştur. Ancak Opera Genel Müdürü'nün harcama ve atamalarda Tiyatro Genel Müdürlüğü'ne başvurmak ve izin almak zorunluluğu devam etmiştir (Davran, 2005: 50).

için rejisör yardımcılığı teklifi gelmiştir. Tunç Yalman bunu düşünmeden kabul etmişse de Türkiye’de hala yargı sürecinde olması dolayısıyla pasaport alamamıştır. Bu durumu çözmek için Mili Eğitim Bakanlığı’na ricada bulunarak davayı düşürmesini istemiştir. Milli Eğitim Bakanı Celal Yardımcı ise bunu yapmak için yeniden gazetede bir yazı yazmasını ve Muhsin Ertuğrul ile ilgili yazdığı yazıdaki ifadeleri için özür dilemesini ve bu durumu yanlış anladığını, olayın böyle bir şeyle alakası olmadığını söyleyen bir yazı yazmasını istemiştir (Çelik, 2013: 188).

Celal Yardımcı’nın bu teklifinin Yalman’ı bir hayli çıkmaza soktuğu muhakkaktır. Ne yapacağını bilemediğinden ilk olarak Muhsin Ertuğrul’a gitmiştir. Ertuğrul bu yazıyı yazmasını söyleyince, Yalman, Yardımcı’nın istediği yazıyı yazmıştır. Fakat Celal Yardımcı bu yazı için istediğim gibi olmamış diyerek sözünde durmamış ve durumu inatlaştırmaya devam etmiştir. Sebebi bilinmemekle birlikte Milli Eğitim Bakanı Yardımcı bu inadından bir süre sonra vazgeçerek davayı geri çekmiştir. Tunç Yalman da böylece Fransa’ya gidebilmiştir. Fakat Yalman Fransa’ya gittikten sonra dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar “hükümetin manevi şahsiyetine hakaret” suçundan bu davanın devamı için ısrarcı olmuş ve bu ısrarlar sonunda Yalman’ın 18 ay hapis cezası almasına sebep olmuştur (Çelik, 2013: 188-189).

Muhsin Ertuğrul’dan sonra Devlet Tiyatrosunun başına kimin geçeceği de bu süreçte merak edilen bir husus olmuştur. Metin And Ulus’ta yazmış olduğu 26 Ağustos 1958 tarihli yazısında, Ertuğrul’un yerinde kimin geleceğini bizlere kendi düşünceleriyle şöyle aktarmıştır:

İşte bakanlık yeni getireceği Genel Müdürde, sanat gücünden bilgisinden çok, Muhsin Ertuğrul’da arayıp bulamadığı özelliklerin olmasına dikkat edecektir. Öyle birisi ki, yakasında siyasi işareti olmasa bile, onların yolunda gidecek, oturduğu koltuğa sımsıkı bağlı, bağlı olduğu için de söz dinleyen, saygıda kusur etmeyen birisi. Bu sözlerimin bir sanat sütununda yakışık olmadığını söyleyenler bulunabilir. Haklıdır onlar. Ancak, koltuğunu bir geçim tutamadığı gibi düşünen, ilkesiz, kansız, pısrık bir Genel Müdürün sahnemiz için doğuracağı sakıncalar, kötü sonuçlar sanırım bu sütunların çerçevesi içine kolaylıkla girer (Sevinçli, 1994: 234-235).

Muhsin Ertuğrul’dan sonra, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü’ne 10 Eylül 1958’de Cüneyt Gökçer getirilmiştir (www.devtiyatro.gov.tr, 19.03.2018). Cüneyt Gökçer’in genel müdür olduğu dönem¹⁴ hem siyasi hem de sosyo-kültürel olarak ülkenin sıkıntılı zamanlarına denk gelmiştir. Bu sıkıntıların en büyüğü de Devlet Tiyatrosu’nda

¹⁴ Cüneyt Gökçer, 1958’de 38 yaşında getirildiği Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevini bir yıl arayla 1983 senesine kadar devam ettirmiştir. Bkz. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3283/prof-cuneyt-gokcer.html> (Erişim 9 Temmuz 2018). 1978’de görevden alınan Gökçer (Bkz. BCA, (29 Mayıs 1978): 30.11.1.473.41.7.), 1979’da Hüseyin Ergin Orbey’in görevden alınmasıyla ikinci kez Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne getirilmiştir. Bkz. BCA, (28 Aralık 1979): 30.11.1.513.87.1.

yaşanmış, Devlet Tiyatrosu sanatkârlarından bazıları Vatan Cephesi'ne katılmıştır. Toplamda 80 kişi olduğu düşünülen bu sanatkârlar arasında; Ertuğrul İlgin, Sevda Aydan, Ferhan ve Doğan Onat, Hilmi ve Mukadder Girginkoç, Nuri Türkan ve Aydan Aydan bulunmaktaydı. Devlet Tiyatrosu'nu Vatan Cephesi Ocağı haline getirmek isteyen bu hareketin başında da Devlet Operası başrejisoru Ertuğrul İlgin olduğu söylenmekteydi (Akbal, 1959: 3). Ertuğrul İlgin, verdiği bir demeçte şunları söylemiştir:

Memlekette yapılmışa başlanan büyük kalkınma hareketine bizlerde kendi sahamızda iştirak etmiş bulunuyoruz. Gayemiz paralellik değildir. Fakat dürüst çalışmak memleketimizde opera sanatını ilerletmek başlıca vazifemizdir. Bugünkü ağır ve zor şartlar içerisinde bunu bizlere temin eden idareye karşı bir vatandaş olarak vazifemizi yapmış bulunmaktan büyük bir zevk duyuyoruz (Akbal, 1959: 3).

Tiyatro oyuncusu Ahmet Evintan ise darbeye gitmeden önce 1960'da Devlet Tiyatrosuna partizanlığın girdiğini, Vatan Cephesi listesinin herkesin elinde olduğunu ve tiyatrodaki çeşitli baskıların görüldüğünü dile getirmiştir. Bu dönemde Devlet Tiyatrosu sanatkârlarının içkili-yemekli toplantılar düzenledikleri, Vatan Cephesi kurucularının gözüne girmek için onların yanında yer alan sanatkârların itibar gördükleri, bu gruba dahil olmak istemeyip sadece “sanat” diyenlerin ise itibar görmedikleri ve bazen iftiralara maruz kalabildikleri ile ilgili söylemler de giderek artmıştır. 1960'ta Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin tüfekle tarandığı olayını haber aldığı anda Devlet Tiyatrosu koridorlarında bazı sanatçıların zafer çılgınlıkları attığını dile getiren Evintan'ın söylemlerinden o dönemde Devlet Tiyatrosunda siyasi tesirlerin görüldüğünü anlamaktayız (Arslan, 2013: 63).

Bu söylemler karşısında pek çok soru akla takılmaktadır. Örneğin bu gelişmeler yaşanırken Genel Müdür Cüneyt Gökçer neredeydi ve ne yapmaktaydı? Bu durumlara bir dur diyen neden yoktu? Acaba yukarıda bahsetmiş olduğumuz Metin And'ın da dediği gibi Milli Eğitim Bakanı kendi dışlerine göre birini mi almıştı? Cüneyt Gökçer de Vatan Cephesi üyelerinden miydi? Bu sorulara cevap bulmak gerekmektedir ve belki de verilebilecek tek cevap ile bütün sorular yanıtlanmış olacaktır. Bu cevap Cüneyt Gökçer'in de Vatan Cephesi'ne katılmış olmasıdır (Arslan, 2013: 66). Yalman'ın sözlerine karşı çıkan hükümet bu konuda kendisiyle ters düşmüştür. Ayrıca Muhsin Ertuğrul gittiğinde Devlet Tiyatrosu'nun felakete sürükleneceğini düşünenler haklı çıkmıştır. Devlet Tiyatrosu sanat icra ederek bir yerlere gelmesi gerekirken içerisine siyaseti tam anlamıyla sokmuş ve başka şekilde bir yerlere gelmeye başlamıştır.

Tiyatroya siyasetin nasıl girdiği ile ilgili bir bilgilendirmeyi 27 Mayıs 1960'tan sonra görebilmekteyiz. Darbeden sonra kurulan soruşturma kurulu, Vatan Cephesi üyeleri olan Devlet Tiyatro ve Opera sanatçılarının ifadelerini dinlemek istemiştir. Bu üyelerden

Cüneyt Gökçer, Doğan ve Ferhat Onat ile Ertuğrul İlgin'in ifadelerinde 1959 yılının başlarında Hüsamettin Ünder'in herkesle ayrı ayrı görüşerek Vatan Cephesi'ne girmek zorunda bırakıldıklarını dile getirmişlerdir (Arslan, 2012: 14). Ancak neden bazı sanatçılar bu cepheye katılmayıp “ille de sanat” diyebiliyorken ifade verenler bunu söylememiş veya söyleyememişlerdir? “Biz Hüsamettin Ünder yüzünden bu cepheye girdik” savunması yeterli görülmeli midir? Dolayısıyla sonrasında yaşanan sürece baktığımızda ve gelişmesindeki durağanlık değerlendirildiğinde Devlet Tiyatrosunda gözlerin Muhsin Ertuğrul'u aradığı muhakkaktır. Ertuğrul döneminde sergilenen oyunların sayısındaki artış, nitelik ve nicelik yönünden DP Döneminde tiyatrodaki en verimli zamanı da ortaya koymaktadır.

Aşağıdaki tablolardan yola çıkarak baktığımızda Devlet Tiyatrosu'nun 1950'den 1960'a kadar olan süreçte her yıl sergilenen oyun sayısının özellikle 1954'ün sonrasında artış gösterdiği görülmektedir. Buna sebep olarak yukarıda da belirttiğimiz üzere 1954'de Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne yeniden Muhsin Ertuğrul'un atanmasını gösterebiliriz.

Tablo 8: 1950-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu'nda Gösterime Giren Yeni Oyunların Sayısı:

Dönem	Oynanan Çocuk Oyunu Sayısı	Oynanan Oyun Sayısı	Toplam
1949-1950	2	12	14
1950-1951	2	8	10
1951-1952	1	8	9
1952-1953	3	11	14
1953-1954	1	8	9
1954-1955	2	15	17
1955-1956	2	14	16
1956-1957	2	16	18
1957-1958	2	15	17
1958-1959	3	13	16
1959-1960	2	14	16
Toplam	22	134	156

Kaynak: www.devtiyatro.gov.tr, (Erişim 19.03.2018).

Tablo 9: 1950-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu'nda Gösterime Giren Toplam Oyun Sayısı, Oyunları İzleyen Seyirci Sayısı ve Kazanılan Gelir¹⁵:

Dönem	Oyun Sayısı	Seyirci Sayısı	Gelir
1949-1950	437	83.362	103.055.75
1950-1951	363	108.828	95.392.75
1951-1952	317	106.273	108.806.25
1952-1953	379	148.376	158.719.30
1953-1954	318	141.577	140.497.25
1954-1955	445	222.464	307.673.00
1955-1956	517	235.614	329.223.75
1956-1957	920	267.021	470.185.75
1957-1958	898	260.145	479.267.25
1958-1959	890	250.997	799.719.50
1959-1960	838	230.058	918.719.50
Toplam	6.322	2.054.715	3.911.101.30

Kaynak: And, 1973: 79).

Not: Bu sayılarda Opera ve Bale Temsilleri yoktur.

Tablo 10: 1957-1960 Yılları Arası Devlet Tiyatrosu'nda Çıkılan Turneler:

Dönem	Oyun Sayısı	Seyirci Sayısı	Gelir
1956-1957	121	73.581	199.683.95
1957-1958	676	210.464	422.400.10
1958-1959	617	200.151	600.223.50
1959-1960	583	163.175	609.492.50
Toplam	1.997	647.371	1.831.800.05

Kaynak: And, 1979: 79).

Not: Bu sayılarda Opera ve Bale Temsilleri yoktur.

¹⁵ Zehra Arslan'ın kitabına baktığımızda vermiş olduğu istatistikler farklılık göstermektedir. Bkz. Arslan, 2013: 48-50.

2.2. Demokrat Parti Dönemi’nde Tiyatro Eğitimi ve Diğer Tiyatro Toplulukları

2.2.1. Demokrat Parti Döneminde Türkiye’de Tiyatro Eğitimi

1950’li yıllarda tiyatro ve eğitim kelimesini yan yana gördüğümüz ilk yer Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü’dür. 1936’da açılan Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü (Yüksel, 2005: 5), eğitim yönünden eksik olsa da ve sadece oyunculuk eğitimi veren bir kurum olarak varlığını sürdürse de oyunculuk diploması veren de tek kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca oyunculuk bölümünde de uygulanan belli başlı bir yöntem yoktu. Buradan yola çıkarak Ankara Devlet Konservatuvarı bu konuda kendisine belli bir amaç belirlememişti. Oyunculuk eğitimi vermekle birlikte bu eğitimi neden verdiğine veya bu oyunculardan ne beklediğine dair soruları yanıtsız kalmaktaydı. Oyunculuk eğitimi hiçbir ilerleme olmadan, üzerine bir şey koymadan ve araştırmadan uzak tek düze bir biçimde verilmekteydi ve bu yönüyle Avrupa devletleriyle kıyaslandığı zaman çok geride olduğu görülmekteydi (Gürzap, 1976: 77-84).

Bu dönemde Devlet Konservatuvarında okutulan dersler sadece zaman doldurmak için müfredata konulmuş gibiydi. Öğrencilere bir şeyler öğretmekten ziyade sadece onları yormak amaçlı konulmuşa benziyordu. Devlet Konservatuvarı öğrencileri burada dört ayrı sınava tabi olmaktaydı. İlki konservatuara kabul sınavı, ikincisi ilk yıl toplamda iki kez yapılan sınıf geçme sınavları, üçüncüsü bütünleme sınavları ve son olarak da mezuniyet sınavlarıdır. Bunların yanı sıra konservatuvarın en büyük eksiklerinden birisi de kitap sıkıntısıdır. Milli Eğitim kitaplarının dışında yerli ve yabancı kaynakları oldukça yetersizdi. Zaten mezun olduklarında direkt Devlet Tiyatrosunda stajyer olarak daha sonrasında da kadroya alındıkları için bu durum tiyatro yaşamı için oldukça verimsiz ve tatsız bir hale bürünüyordu (Gürzap, 1976: 85-95).

Bu dönemde ele almamız gereken başka bir eğitim kurumu ise İstanbul Şehir Tiyatrosu’dur. Şehir Tiyatrosu, önceki adıyla “Darülbeyti” sürekliliği olmayan bir eğitim kurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1914’de açılan Darülbeyti, okul olma özelliğini kısa sürede yitirmiş ve 1925’de konservatuvar kurma girişiminde bulunmuştur. 1930 yılında Tiyatro Meslek Okulu’nun açılması ve akabinde 1933’te tekrar bir konservatuvar kurulması ve kapanması, sonrasında tekrar kurulması gibi bir düzensizlik ve karmaşa içinde kalmıştır. 1951 yılına gelindiğinde İstanbul Konservatuvarı Öğrenci Derneği’nin yönetimi altında tiyatro dersleri başlamıştır. Bu tiyatro dersleri, Ercüment Behzat Lav’ın çalışmalarıyla birlikte ilgi görmeye ve sonuçları da olumlu olmaya

başlayınca bir sene sonra ders çizelgesine tiyatro dersleri eklenmiş ve ilk yıl 12 öğrenci ile eğitime başlamıştır. Her yıl artan öğrenci sayısı ile eğitim veren Şehir Tiyatrosunda ders veren hocalar arasında da Ercüment Behzat Lav, Ahmet Kutsi Tecer ve Burhan Toprak yer almıştır (Nutku, 2015: 184-190).

1953 yılında Avrupa’da yaptığı bir gezi sırasında tiyatro eğitiminin üniversitelerde verilmesinin gerekli olduğunu gören Haldun Taner, geldiği gibi İstanbul Üniversitesi’nde bir tiyatro bölümünün kurulması için faaliyet göstermiştir. Bu başarısız bir girişim olsa da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne tiyatro dersi eklenmiştir (And, 2015: 174). Haldun Taner’in yapmak istediği üniversitede tiyatro bölümü oluşturmak fikri ise 1958 yılına gelindiğinde gerçekleşmiştir. Muhsin Ertuğrul ve Bedrettin Tuncel bu fikri kamuoyuna duyuran isimler olmuştur. Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nde kurulan bu Tiyatro Enstitüsü (Buttanrı, 2011: 529), iki yıllık bir tiyatro eğitimi vermekte ve araştırma, kitaplık, arşiv çalışmalarında bulunmaktaydı. Enstitünün başkanı Bedrettin Tuncel iken yardımcısı İrfan Şahinbaş olmuştur. Enstitünün kurulduğu yıl, Amerikalı tiyatro sanatçısı Kenneth Mc Gowan, oyun yazarlığı semineri vermek üzere ülkemize gelmiştir. Enstitü eğitimine 1959-1960 eğitim-öğretim döneminde başlamıştır ve Bedrettin Tuncel, Refik Ahmet Sevengil, Ahmet Kutsi Tecer¹⁶, Mustafa Nihat Ozon ve Seattle Washington Üniversitesi hocalarından Prof. Grant Redford bu enstitüde ders vermişlerdir (Konur, 1987: 353). Redford ayrıca 1959 senesinde cumartesi günleri kendi evinde “tiyatro severleri toplayarak tiyatro toplantıları” da düzenlemiştir ki bu toplantıların oldukça verimli geçtiği şeklinde değerlendirmeler de yapılmıştır. Resmen görevli olanların dışında ülkemizde sanatla uğraşan amatör Amerikalılar da olmuştur. Hatta “Ankara Players” adıyla bir tiyatro topluluğu da oluşturmuşlardır. Bu topluluk içinde Grant Redford’un tiyatro yönetmenliği yaptığı oyunlar da oynanmıştır (“Sinema-Tiyatro Çevresi” (1 Ekim 1959), Sinema-Tiyatro, S: 7, ss. 27).

Türk tiyatrosunda sadece ABD’den değil diğer ülkelerden gelenler de görev almışlardır. Üstelik yabancı görevliler sadece 1950li yıllarda değil, Osmanlı Devleti’nden başlayarak sonraki yıllara uzanan geniş bir süreçte tiyatronun gelişimi için Türkiye’de bulunmuşlardır. Görev yerleri Devlet Tiyatroları olduğu gibi üniversite bünyesinde de çalışanlar olmuştur. Örneğin 1959’da Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünde İngilizce okutmanı olarak Olice Christine Lenton görevlendirilmiştir (BCA,

¹⁶ Ahmet Kutsi Tecer’in “Köşebaşı” adlı oyunu, Nüvit Özdoğru tarafından İngilizceye çevrilerek Amerika’da, Wisconsin Üniversitesi’nde oynanmıştır. Bkz. Grant H. Redford, “Türk Yazarlığı ve Geleneği Hakkında Bazı Notlar”, Sinema-Tiyatro, 20 Nisan 1959, S: 2, ss. 17-20, s. 20.

1959: 30.18.1.2.154.63.12). 1960'ta Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü Opera Bölümünde İngiliz uyuğundan Robert Harrold'ın (BCA, 1960: 30.18.1.2.154.74.1) ve Valery Taylor'ın çalışmaları uygun görülmüştür (BCA, 1960: 30.18.1.2.154.77.14). Yine İngiliz Brenda Averty'nin ise bir yıl daha aynı yerde çalışması uygun görülmüştür (BCA, 1960: 30.18.1.2.154.74.2). Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde yurtdışından gelen görevliler ile ilgili çok fazla belge bulabilmek mümkündür. Genel olarak ABD, İngiltere, Yunanistan, İtalya'dan gelenlerle ilgili belge olmakla birlikte 1950lerde Amerikalıların başı çektiği muhakkaktır. Savaş sonrası Türkiye'sinde her alanda olduğu gibi tiyatrodan da Amerikan etkisinin görüldüğü muhakkaktır.

Tiyatro alanında Türkiye'de resmen görevli olanlardan ayrı incelemelerde bulunmak için gelen Amerikalılar da olmuştur. Demokrasisini benimsemeye çalıştığımız dönemde ülkemizi bu şekilde ziyaret edenler arasında New York Üniversitesi profesörlerinden Joseph T. Shipley de vardır. 1958'de "hükümetin konuğu olarak gelmiş ve Türk tiyatrosunu etraflica incelemiş" olan Shipley, 1959 yılında Sinema-Tiyatro dergisine Türk tiyatrosunu değerlendiren bir yazı kaleme almıştır. Yazı DP dönemi tiyatrosu hakkında detaylı bilgi verdiği için önemli görülerek ekler kısmına konulmuştur.

Tiyatro eğitiminin enstitüde görülmesini savunanların dışında bir de bu eğitimin en iyi sahnede olacağını düşünen birisi vardır. Muhsin Ertuğrul, yıllar önce, 1945'te bu konuyla ilgili olarak "Tiyatroyu Çok Seven ve Sahne Sanatçısı Olmak İsteyen Gençlere" başlıklı bir yazı yazmış ve gençlere şu şekilde seslenmiştir:

Tiyatroyu her şeyden üstün seven, sahne sanatkârlığına istidadı olan, aktörlüğü ve artistliği kendilerine bir meslek olarak seçmek isteyen, ölünceye kadar tam bir idealist feragatiyle tiyatroya bağlanmak azmini taşıyan ve iki yıl hiçbir maddi menfaat beklemeden sıkı bir disiplin, ağır bir çalışma yükü altında istikbale hazırlanmayı göze alan 15 erkek ve 10 genç kızıdan mürekkep yepyeni bir temsil heyeti yetiştirmek istiyorum. Kendilerinde yukarıda saydığım şartları bulan isteklilerde aranan başlıca vasıflar şunlardır:

- 1- Şimdiye kadar hiçbir sahneye çıkmamış olmak;
- 2- Türkçeyi İstanbul şivesiyle konuşmak, dilinde sakatlık olmamak;
- 3- Kadınların 20'den ve erkeklerin 22 yaşından fazla olmamaları;
- 4- Boyları, yüzleri, vücutları, sahneye elverişli olmak, kadınların boyu 1.65'den, erkeklerin 1.80'den aşağı olmamak;
- 5- Liseyi bitirmiş olmak;
- 6- Mizaçlarına uygun olarak vereceğim iki piyesten ezberlediği parçalarla bir imtihanda başarı göstermek.

Kendilerine yukarıda yazılı olan şartları bulanlar, tahsillerini, ailelerini, doğum tarihlerini, bugünkü durumlarını kendi el yazılarıyla yazılmış bir mektupla ve bir resimle (Muhsin Ertuğrul, Beyoğlu) adresine müracaat etsinler.

Bir milyonluk İstanbul şehrinde yukarıdaki şartları taşıyan seçkin yirmi beş genç bulursam, bunların iki yıl sonra kuracakları yeni tiyatro, benim İstanbul şehrine bırakacağım son armağan olacak (Ertuğrul, 1945: 7).

Muhsin Ertuğrul, böylece gençleri de tiyatroya yönlendirmeyi hedeflemiştir. Ertuğrul'un bu isteğine baktığımızda gerçekleştiğini görmekteyiz.

2.2.2. Demokrat Parti Döneminde Gençlik ve Çocuk Tiyatroları

Muhsin Ertuğrul'un gençleri tiyatroya çekmeye yönelik amaçları doğrultusundaki faaliyetleri 1950li yılların ortalarından itibaren görebilmek mümkündür. Örneğin 1955 yılında Ankara Üniversitesi öğrencileri, Üniversite Tiyatrosu kurma girişiminde bulunmuşlardır. İlk oyunlarını 1956'da sergilemiş olsalar da idareciler arasında çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle aynı yıl, bu topluluk dağılmak durumunda kalmıştır. Fakat 1957'de tekrar kurulma kararı alınmış ve temsillerine başlamıştır. Bu dönemde gençlerin tiyatroya ilgi ve alakası oldukça büyüktür (Akis, "Ankara Üniversite Tiyatrosu", 12 Ocak 1957: 28). Nitekim 21 Mart 1957'de genç tiyatrocular, bir tiyatro festivali düzenlemek istemişlerdir. Bu festivale Üniversiteliler Tiyatrosu'ndan başka Haldun Dormen'in Cep Tiyatrosu ve Teknik Üniversite Tiyatrosu da katılım göstermiştir. Siyasi açıdan karışık bir döneme tekabül etmesine karşın böyle bir festival ülkenin sosyal yaşantısı için kaçınılmaz bir fırsat olacaktı. Yaklaşık yirmi gün kadar sürecek olan festivalde, gösterime girecek oyunlar Ankara'da bulunan Sanat Severler Kulübü'nde de oynanmıştır (Akis, "Gençler Faaliyette", 23 Şubat 1957: 29). 1959'da da devam eden üniversitelilerin faaliyetleri arasında 10 Nisan'da İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nun Ankara'da Üçüncü Tiyatro'da oynadığı Wolfgang Borchert'in "Kapıların Dışında" oyunu söylenebilir. Ayrıca Sinema-Tiyatro Derneği de Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde "Yeniden Başlayan Türkü" ve "Yeni Kiracı" oyunlarını oynamışlardır ("Sinema-Tiyatro Çevresi" (20 Nisan 1959), Sinema-Tiyatro, S: 2, ss. 32).

1950li yıllarda gençler arasında tiyatro sevgisi gün geçtikçe artmış ve aralarına yeni gençler kazandırmışlardır. Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu, başarılarına başarı katarak piyeslerini Ankara, İstanbul ve Konya gibi şehirlerde sahnelemişlerdir (Akis, "Yeni Piyesler", 6 Nisan 1957: 25). Zamanla Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu'nun yurt içinde gösterdiği başarılar yurt dışında da görülmeye başlamıştır. 1957 Temmuzunda Almanya Saarbrücken'de sekizincisi düzenlenecek olan Dünya Üniversite Tiyatroları Festivaline katılmıştır. Ülkemiz için kaçınılmaz bir fırsat olan bu gelişmeyle (Akis, "İstanbul Festivali", 14 Eylül 1957: 30). Almanya'da büyük bir başarı elde eden Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu, İtalya'da düzenlenecek olan Parma Festivaline de davet edilmiştir (Akis, "Parma Festivali", 14 Eylül 1957: 30).

Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu'nun İtalya seyahatine İstanbul Üniversitesi öğrencilerinden Canıbek Ok da katılmıştır. Canıbek Ok'un burada bulunmasının nedeni

Kasım ayında düzenlenmesi planlanan İkinci İstanbul Dünya Tiyatro Festivali için çeşitli üniversite tiyatrolarıyla etkileşime geçip bu festivale katılım sağlamaktır. Bu konuda uzun bir çalışma sürdüren genç, Venedik'in Ca'foscari, Berçelona'nın Teatro Espanol Universitario'su, Frankfurt'un Goethe Üniversite Tiyatrosu, Erlangen Üniversite Tiyatrosu, Studentsko Eksperimentalno Kazaliste ve Brüksel'in Jeune Théâtre de l'Université Libre'si ile anlaşmaya varmıştır. Tabi bu festival için festival komitesinin de iş başında olduğunu belirtmek gerekir. Yale Üniversitesi, Oxford, Belgrat, Bonn, Porto ve Parma Tiyatroları da bu festivale katılacaklar arasında yer almıştır (Akis, "İstanbul Festivali", 14 Eylül 1957: 30).

DP Döneminin bir başka genç tiyatro topluluğu da İstanbul Teknik Üniversitesi Tiyatrosu'dur. Bu tiyatro bünyesinde olan öğrenciler, üniversitede çalışacak yer bulmakta zorlanmışlardır. Kendilerini özgür hissetmeyen (<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/mehmet-akan-ile-soylesi/> [Erişim Tarihi 29 Mart 2018]) ve tiyatroyla daha çok ilgilenmek isteyen bu gençler, bağımsız bir tiyatro topluluğu kurmayı düşünmüşlerdir. Nitekim 9 Ağustos 1957 tarihinde 13 kişiyle Genç Oyuncular topluluğunu kurmuşlardır (<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/arif-erkin-ile-soylesi/> [Erişim Tarihi 29 Mart 2018]). Kimseden destek almadan oyunlar sahneye koyan Genç Oyuncular, kendi olanaklarıyla festival de düzenlemişlerdir. İlk festivallerini 1958'de Balıkesir'in Erdek ilçesinde gerçekleştirmişlerdir. Bu şenlik, gelenekselleşerek topluluğun dağılmasına kadar her yıl tekrarlanmıştır (Bengi, 2016: 92). Genç Tiyatrocular, tiyatro dışında siyasi olaylara da karışarak bir farklılık göstermişlerdir. Toplulukta bulunanların sol görüşü benimsediği ve bundan dolayı hükümetin karşısında yer aldığı, hatta 27 Mayıs'a giden süreçte meydana gelen öğrenci olaylarının içine katılanlar arasında bulundukları bilinmektedir. Topluluğun bir kısmı Beyazıt Meydanındaki olaylar içinde bulunurken bir kısmı İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki olaylar içinde yer almışlardır. Hükümeti protesto etmek için Erdek Şenliklerini iptal etme kararını verseler de darbe yapılırca bu şenlikleri gerçekleştirmişlerdir. Gençlik Tiyatrosu, 1960'dan sonra gerçekleşen Beşinci Erdek Şenliklerinde baskına uğrayarak tiyatrocuları mahkemeye sevk edilip yargılanmış ama sonrasında beraat etmişler ve kaldıkları yerden faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/mehmet-akan-ile-soylesi/> [Erişim 29 Mart 2018]).

Çocuk tiyatrosunu "yaşamın temel taşı" olarak tanımlayan Muhsin Ertuğrul, çocukların okul öncesi eğitiminin, çocukların hayal gücünü arttıran ve çocukları gerçek hayata hazırlayan bir araç olduğunu savunmuştur (Ertuğrul, 1993: 386). Bundan dolayı

1930'lu yıllarda çocuk tiyatrosu kurulma konusu gündeme gelmiş ve 1935-1936 döneminde ilk ödenekli çocuk tiyatrosu kurulmuştur. Çocuk tiyatrosuna ilgi fazla olmuş ve daha fazla tiyatro salonuna ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu durum, özel tiyatroların da bir parçası olmuş ve çocuklar için oyunlar sahneye koymaya başlamışlardır (Nutku, 2015: 266).

İstanbul Şehir Tiyatrosu bünyesinde kurulacak olan ilk çocuk tiyatrosunda toplamda 14 ay süren çalışmaları, Muhsin Ertuğrul ve M. Kemal Küçük birlikte yürütmüşlerdir. M. Kemal Küçük, oynanacak ilk oyunları yazma görevini üstlenmiştir. Çocuk Tiyatrosu perdelerini seyircilere açtığı dönemde çocuklar için bir tiyatro dergisi¹⁷ hazırlamak fikri de ortaya çıkmıştır. Çocuklara daha faydalı olacağı düşünülen bu dergi, çocuklara bilet yerine verilmiştir. Derginin fiyatı 7,5 kuruş olduğundan 15 kuruş olan bilet fiyatları çocuklar için 7.5 kuruş olarak güncellenmiştir. Fakat 1935-1936 yılında gösterimlere başlayan çocuk tiyatrosu ilgi ve alaka konusunda gayet başarılı devam ederken, 1950 yılına gelindiğinde özel tiyatroların kurulması, sayılarının artması ve İstanbul sinemalarında çocuk oyunlarının artmasından dolayı İstanbul Şehir Tiyatrosunun çocuk oyunlarının izleyici sayısı azalmıştır (Özertem, 1992: 48-85). İstanbul Şehir Tiyatrosu, çocuk oyunlarında 1951-1952 yılında yerli oyunların yanına yabancı yazarların oyunlarını da eklemiştir (Nutku, 2015: 268).

1936 yılında Ankara'da kurulmuş olan Devlet Konservatuarının Tiyatro Bölümü, 1941 yılında düzenli olmamakla birlikte İstanbul, İzmir ve Ankara'da oyunlar sergilemeye başlamıştır. 1941 yılında başlayan bu çalışmalar neticesinde Devlet Konservatuarının Tiyatro ve Opera Bölümlerinden mezun olanlar Tatbikat Sahnesi'nde görev almışlardır. 1947'de Tatbikat Sahnesi'ne Muhsin Ertuğrul'un gelmesiyle çocuklar için de tiyatro çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalar 1947 yılında Küçük Sahne'nin kurulmasıyla 31 Ocak 1948 tarihinde düzenli bir hal alarak perdelerini çocuklar için açmaya başlamıştır. Saat 14.00'de Çarşamba ve Cumartesi olmak üzere haftada iki kez gösterime giren oyunlar, ailelerden ve çocuklardan oldukça ilgi görmüştür (Özertem, 1992: 101-102).

Devlet Tiyatrosu'na bağlı çocuk tiyatrosunda 1954-1955 döneminde önemli gelişmeler meydana gelmiştir. 13 Eylül 1954 tarihinde başlamak üzere "Çocuk Tiyatrosu Kadro Yönetmeliği" yürürlüğe girmiştir. Bu yönetmelikle birlikte Devlet Tiyatrosu

¹⁷ Çocuk dergisi olmamakla beraber, Mart 1957'de Ankara'da yayına başlayan "Oyun Dünyası" isimli dergi tiyatro ve sinema sanatı dergisi" olarak kendisini lanse etse de ağırlıklı olarak tiyatro haberleri yapmıştır. Bkz. Gülseren Mungan Yavuztürk, "Ankara'da Yayımlanmış Sinema Dergilerinin Kısa Tarihçesi", Ankara Araştırmaları Dergisi, 1 (2), Aralık 2013, ss. 79-92, s. 85.

Çocuk Tiyatrosu bölümünde görev alanlar hem nitelik hem de parasal anlamda güvenceye alınmıştır. Bu karar, bağımsız bir Devlet Çocuk Tiyatrosu'nun gerçekleşmesi için önemli bir adım olmuş; fakat yönetmelik üzerinde daha sonra bir değişiklik olmaması nedeniyle bağımsız bir çocuk tiyatrosu fikri uygulamaya geçirilememiştir. Yine 1954-1955 döneminde başka bir önemli gelişme de çocuk oyunu yazarlarına ödenen telif haklarına zam yapılması olmuştur. %15'e çıkarılan ödenekle çocuk oyunlarının yazılmasına yönelik özendirme sağlanmaya çalışılmıştır (Özertem, 1992: 107-108).

1950-1960 yılları içerisinde Devlet Tiyatrosu'nda çocuk oyunları çalışmaları 1957-1958 dönemine kadar Ankara'da devam etmiştir. Bölge tiyatrolarının kurulmasıyla 1958-1959 döneminde İzmir Devlet Tiyatrosu, 1959-1960 döneminde Bursa Devlet Tiyatrosu çocuk oyunlarını perdeye aktarmaya başlamışlardır (Özertem, 1992: 109). DP Döneminde oynanan çocuk oyunlarına sayısal açıdan baktığımızda şu tablo karşımıza çıkmaktadır:

Tablo 11: DP Döneminde Oynanan Çocuk Oyunları Sayısı

Yıllar	1949-1950	1950-1951	1951-1952	1952-1953	1953-1954	1954-1955	1955-1956	1956-1957	1957-1958	1958-1959	1959-1960
Oyun Sayısı	2	2	1	3	1	2	2	2	2	3	2

Kaynak: <http://devtiyatrosu.gov.tr> (Erişim Tarihi 03.07.2018)

2.2.3. Bölge Tiyatroları

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Muhsin Ertuğrul'un en büyük hayallerinden birisi de ülkede bölge tiyatroları kurmak olmuştur (Arslan, 2013: 50). Fransa'daki CENTRES Dramatiques Nationaux'dan esinlenen Muhsin Ertuğrul, kamu ödenekleriyle ve yurdu coğrafi, toplumsal ve etnik kısımlara ayırarak yörel kaynak ve yetenekleri tiyatroya kazandırmayı gaye edinen bir düşünceyi savunmuştur (Yüksel, 2005: 10). Bölge Tiyatroları fikri 1955 yılında CHP Tunceli Milletvekili Fethi Ülkü tarafından CHP Meclis Grubu adına dile getirilmiştir. Buna cevaben dönemin Milli Eğitim Bakanı Celal Yardımcı, "Devlet Tiyatrosuna verdiğimiz önem son zamanlarda yapılmış olan faaliyetlerden, ayrılan bütçelerden ve yapılan yardımlardan anlaşılmaktadır. Bahsetmiş olduğunuz konularda da atılımlarımız olmaktadır. Birer tiyatro kurulacağı vilayetlere

bildirilmiştir ve bu durum büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır (TBMM Zabıt Ceridesi (23.02.1955), Dönem 10, Birleşim 47, C: 5, ss. 590-612) diyerek Muhsin Ertuğrul'un en büyük hayali olan Bölge Tiyatroları fikrinin faaliyete geçirileceğini böylece duyurmuştur.

Bölge Tiyatroları fikri tam anlamıyla yasallaşınca kadar gösterimler Eskişehir, Konya, Kırıkkale ve Kayseri'de başlamıştır (And, 2015: 166). Bölge Tiyatroları kapsamında Adana ve İzmir Belediye Tiyatroları, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Bursa'da da 28 Eylül 1957'de "Ahmet Vefik Paşa" adında bir bölge tiyatrosu kurulmuştur. Bunlar İzmir ve Bursa Devlet Tiyatrosuna bağlanırken, Adana ise Belediye Tiyatrosu olarak varlığını korumuştur. Bu tiyatrolarda zamanla yerleşik kadrolar da oluşturulmaya başlanmıştır (And, 1983: 213-214).

Bölge Tiyatroları fikri halk tarafından büyük bir ilgi görmüşse de yönetimde bir anlaşmazlık baş göstermiştir. Bu anlaşmazlık yönetim ve iktidar arasında yaşanmıştır. İktidar, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nde bulunan Muhsin Ertuğrul'un vilayetlerde kurmuş olduğu bütün tiyatroların doğrudan Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlanmasını istemiştir (And, 2015: 166). Metin And'a göre (2015: 166-167) belki de bu istek yanlıştı ve Bölge Tiyatrolarının ilerleyişi için iyi olmayacaktı. Yönetim konusunda yabancı ülkeleri örnek almamız gerektiğini söyleyen And, Halkevlerinde olduğu gibi Bölge Tiyatrolarını da kendi kaderine bırakmak gerektiğini belirtmiştir. Bu tiyatrolar merkezden yardım almadan kendi olanaklarıyla devam etmeliydi. Metin And buna bir örnek de vermiştir. Eskişehir ve Adana Tiyatroları destek verilmesine rağmen bu tiyatroları yaşatamazken, köylerde halk, tiyatrolarını köylerine kendi kazandırmıştı. Bu köy tiyatrolarına örnek olarak da Ege'de Bademler Köyü ve Yatağan İlçesine bağlı Şeref Köyü'nü göstermiştir.

Bölge Tiyatroları'nın faaliyetlerinin ülke için istatistiksel verilerini arttırmaktan başka birçok alanda fayda sağladığını görebiliriz. 1950'li yıllara baktığımızda okuma yazma oranlarının düşük olduğunu tahmin etmek güç olmayacaktır. Bir ilçede veyahut bir köyde bir tiyatro kurulması ve orada bir oyun oynanması çok büyük bir yenilik olacaktır. Bu tiyatrolardaki faaliyetler arttıkça halk daha da bilinçlenecekti. Halk, yeni insanlar, kostümler görecekti. Oynanan oyunlar sayesinde sanat alanında birçok bilgiye sahip olacaklardı ki bu durum, onlar için önemli bir gelişmeydi. Bunları yukarıda bahsettiğimiz köylerdeki halkın, köylerine tiyatro kazandırmalarına sebep gösterebiliriz. Bu örnekle de anlamamız gerekiyor ki sanat evrensel bir olgudur. Sanatın şehri, köyü, erkeği, kadını, büyüğü, küçüğü olmaz. İnsanlar sanata her yerde ihtiyaç duymuştur. Bölge Tiyatroları da bu ihtiyacı karşılayacak sanat kollarından biri durumundadır.

2.2.4. İstanbul Şehir Tiyatrosu

İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1914 yılında Belediye Başkanı Cemil (Topuzlu) Paşa'nın verdiği kararlar Darülbedayi-i Osmani'nin kurulmasıyla faaliyete geçmiştir. Kurulduğu zaman yönetime Fransız tiyatrocu Andre Antoine getirilmiş, I. Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle Antoine'nin ülkesine geri dönmesiyle Darülbedayi bocalama ve dağılma dönemine girmiştir (<https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/SitePage/index/kurumsal-MTA2>, [Erişim 02.04.2018]). İstanbul Şehir Tiyatrosu, ilk gösterim tarihi olan 1916'dan 1966 yılına kadar elli yıllık süreci beş döneme ayırmaktadır. Bunlardan ilki, ilk on yıllık süreç olan "Bocalama Dönemi" denilen 1916-1926 yıllarını kapsamaktadır. İkincisi, 1927 ila 1931 yılında geçen ilk düzenli dönemdir. Üçüncü dönem ise 1931 ile 1946 arasında II. Dünya Savaşı yıllarının sonuna kadar geçen gelişme dönemidir. Dördüncüsü de 1947'den 1958'e kadar geçen savaş sonrası dönem; sonuncusu ise 1959-1966 yıllarında geçen ve "Tiyatronun Altın Çağı" olarak gösterilen beşinci dönemdir (Nutku, 2015: 41-42). Çalışmada, tezin kapsamı dâhilinde savaş sonrası olan dönemi ve tiyatronun altın çağı olarak nitelendirilen zamanı kapsayan 1950-1960 arasında yaşanan gelişmeleri ele alınacaktır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu, Belediye'ye bağlı bir kurum olarak varlığını sürdürdüğü için çok fazla inişli çıkışlı dönemler geçirmiş ve yönetimde sıkıntılı zamanlar yaşamıştır. Bundan dolayı 1949 yılında 63 maddeden oluşan yeni bir yönetmelik hazırlamışlardır. Şehir Tiyatrosu'nda yaklaşık on yıl kadar yürürlükte kalan yönetmelik, Şehir Tiyatrosu bünyesinde olanlar için son zamanlarında sıkıntı yaratmaya başlamıştır. Yaklaşık on yıldan beri aynı maaşı almak hoş karşılanmamaya başlanmış ve bu durum yetkililere bildirilmiştir. 1959'da Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu başrejisörlük kadrosuna gelmesiyle bu durum son bulmuştur (Nutku, 2015: 95-124). Buradan Muhsin Ertuğrul'un gittiği her yere huzur ve disiplin götürdüğünü görüyoruz ki Türk Tiyatrosu altın çağlarını Muhsin Ertuğrul ile birlikte yaşamaya başlamıştır diyebiliriz.

Muhsin Ertuğrul'un tiyatronun başına gelmesinden önce Şehir Tiyatrosu'nun başında Alman asıllı Max Meinecke bulunmaktaydı. Max Meinecke, Şehir Tiyatrosunun başına 1952 yılında dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay'ın çağrısı ve Viyana Üniversitesi Doğu Bilimleri Profesörü Dr. Herbert Duda'nın aracılığı ile getirilmiştir. Max Meinecke bu dönemde güzel şeyler yapmaya başlamış,

Tepebaşı Tiyatrosu'nda eserlerini sahneleyen Şehir Tiyatrosu, Aralık 1952'de Eminönü Tiyatrosu (Vatan, "Eminönü Tiyatrosu Bugün Açılıyor", 1 Kasım 1952: 4) ve Aralık 1955 yılında Yeni Tiyatro'yu açarak bu tiyatrolarda da piyeslerini sahnelemiştir (Nutku, 2015: 95-97).

Şehir Tiyatrosu'nun bu dönemin başlarında yaşamış olduğu sıkıntılar arasında başarısız oyunlarının eleştiriye maruz kalması vardır. Bu eleştirilerde tiyatronun amacının tam anlamıyla halka geçmemesi önemli yer tutmuştur. Tiyatronun sadece eğlendirmek amacı gütmediğini, halka bir şeyler öğretilmesi gerektiği söylenmiştir. Bir an önce tiyatronun kendisi toparlanması gerektiği dile getirilmiştir (Korle, 1950: 5). Şehir Tiyatrosunun daha iyi bir hal alması, kalkınması ve farklı ve olumsuz görüşlere maruz kalmaması için Sadun G. Savcı (1950: 2) bazı önerilerde bulunmuştur. Bu önerileri şöyle sıralayabiliriz:

- 1- *Şehir Tiyatrosu, Avrupa'dan getirilecek salahiyyetli bir mütehassısın idaresine verilmeli,*
- 2- *Bu mütehassıs, salahiyyetli sanat adamlarımızdan meydana getirilmiş bir istişare heyetinin mütalaalarından icabında faydalanmalı,*
- 3- *Sahne de temsil edilecek telif, tercüme ve adapte eserleri incelemek üzere salahiyyetli bir edebi heyet kurulmalı.*

Eleştiriler bunlarla sınırlı kalmamıştır. Şehir Tiyatrosu'nda en büyük sıkıntı tiyatrocuların iş yapmaması olmuş, sahneye en az çıkan tiyatrocular Şehir Tiyatrosunda yer almıştır. Buna rağmen yıl içerisinde fazlaca yorulduklarını dile getirerek yılda beş ay tatil yapmaktaydılar. Ayrıca Gülhane Parkı'nda verilen temsillerde perde açılmadan para konusunda yaşanan anlaşmazlıktan dolayı dört kişi sahneye çıkmama cüretinde de bulunmuş ve bundan dolayı izleyicilerin paraları iade edilmek zorunda kalınmıştır. Bunun cezası ise sadece 15 gün sahneye çıkmamak olmuştur (Akis, "Yorgun Aktörlerin Turneleri", 17 Temmuz 1954: 30). Tatili bu kadar seven oyuncular için bu cezanın problem olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir.

Bahsedilen olumsuzluklardan ayrı Şehir Tiyatrosu sanatkârları, devletin tiyatroya destek vermemesinden yakınmışlardır. Oldukça karışık olan Şehir Tiyatrosu'nda 1958-1959 döneminde sadece iki yerli oyun sahnelenince iyice kötüye gitmeye başlamıştır. Belediye, yabancı bir yönetmen getirilmesini düşünmüştür ki on iki yıl gibi büyük bir aradan sonra Muhsin Ertuğrul başkanlığa getirilerek Şehir Tiyatrosu'nda yeni bir devrin kapısı aralanmıştır. Ertuğrul hemen işe koyulmuş ve geldiği ilk yıl oynanan yerli oyun sayısı yediye ulaşmıştır. Akabinde oyunların daha fazla kitleye ulaşması için Lutfi Kırdar Açık hava Tiyatrosu yaz aylarında opera gösterilerine açılmış, Rumelihisarı bir tiyatro sahnesi olarak kullanılmış ve bilet fiyatları ucuzlatılmıştır. Yine tiyatronun daha

iyi bir hale gelebilmesi için eğitimli gençler Şehir Tiyatrosu kadrosuna alınmıştır. Engin Cezzar, Beklan Algan, Ayla Algan, Ergun Köknar, Asaf Çiyiltepe, Nüvit Özdoğru, Tunç Yalman, Duygu Sağıroğlu, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Genco Erkal, Çetin İpekkaya, Doğan Aksel ve Güngör Dilmen (Nutku, 2015: 99-103) gibi oyuncuların kadroya alınmasıyla Şehir Tiyatrosu güzel günlere doğru yol almaya başlamıştır.

2.2.5. Özel Tiyatro Toplulukları

Bir kitle iletişim aracı olan televizyonun yaygın olmamasından dolayı 1950li yıllarda halkın bütün sıkıntılarını bir tarafa bırakıp kısa süreli de olsa sosyalleşebilmesi adına sinema ve tiyatro önemli bir aktiviteydi. Yukarıda da bahsettiğimiz Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları, Bölge Tiyatroları ve Üniversite Tiyatroları, köyden kente göçün artmış olduğu bu dönemde önemli bir yer tutarken bunlara seyircilerin artış göstermesiyle özel tiyatrolar da faaliyete geçmiştir. Bu dönemde yaklaşık 14 tane özel tiyatro topluluğu kurulmuştur.

1950 yılında Vahi Öz Opereti, Raşit Rıza Topluluğu ve Kerim Dirim Topluluğu diğerlerine göre küçük kalsa da bu dönemde farklı illere de gidip temsiller vermişlerdir. 1950 yılında kurulmuş olan bir başka topluluk ise Saat 6 Tiyatrosu'dur. Bu tiyatrodaki Mazlum Özbircan, Nusret Seran, Kâmuran Yüce, Ekrem Elbirsin, Sabahat Madram, Nejak Ulaker, Abdurrahman Palay, Yılmaz Sinanoğlu, Azmi Şeblik, Sakıp S. Uluer, Jülide Eren, Nevin Işık, Saim Giray, Nihat Şakarcı, Rıza Buruk, Ali Ermiş, Fehmi Uruş, Fahri Öğretici, N. Seran ve Roğan Ünsal (And, 1983: 217) gibi sanatçılar yer almıştır. Saat 6 Tiyatrosu, akşamüzeri saat 6'da yaklaşık bir buçuk saatlik olan ve çok uzun sürmeyen oyunlar oynamıştır. Daha çok aydın kesime hitap etmeye çalışan bu topluluk, asıl amacını "tiyatro yazarlığının gelişmesi" olarak ifade etmiştir (Rado, 1950: 2).

1951 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın girişimi ile kurulan (And, 1983: 217) Küçük Sahne'nin ilk oyunu ise John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar" romanının uyarlaması olmuştur (Vatan, "Küçük Sahnenin Açılış Merasimi", 1 Nisan 1951: 6). Küçük Sahne'nin başına Muhsin Ertuğrul geçmiş, bu tiyatro Saat 6 Tiyatrosu gibi yerli yazarlara önem vermek yerine daha çok Broadway'in, Paris'in bulvar oyunlarına ağırlık vermiş ve bir okul edasında çalışmış, burada sahne alan oyuncular daha sonra önemli yerlere gelmişlerdir (And, 2015: 189). 1955'te Yapı ve Kredi Bankası'nın maddi

desteğini üzerinden çekmesinden sonra tiyatro kendi kendini geçindirmek durumunda kalmıştır. Bu olumsuz gelişmenin yanında başka bir negatif durum ise Muhsin Ertuğrul'un buradan ayrılıp tekrardan Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne getirilmesi olmuştur. Bunun akabinde Küçük Sahne oyuncularında da anlaşmazlıklar çıkmaya başlamıştır (Akis, "Küçük Sahne'de İhtilaf", 1 Ekim 1955: 31).

1954 yılında "İstanbul Opereti" adında kurulan bir topluluk daha karşımıza çıkmaktadır. 1959-1960 döneminde operetten uzaklaşıp vodvillere yönelen bu topluluğun adı İstanbul Tiyatrosu olarak değiştirilmiştir. Topluluk kurulduğunda Celâl Sururi, Muzaffer Hepgüler, Vedat Karaokçu, Hikmet Karagözlü, Ali Sururi, Sıtkı Akçatepe, Saide Ogan, İsmet Görken ve Toto Karaca gibi isimler ile kadrosunu oluşturmaktaydı (And, 1983: 219-220). 1954'te faaliyet gösteren bir başka topluluk ise Avni Dilligil ile Mümtaz Ender'in kurmuş olduğu Çığır Sahne'ydi. Sessiz sedasız kurulan bu topluluk, kurulduğu yıl başarılı eserler temsil etmiştir. Fakat bu sahnenin parası olmadığı gibi reklam da almamıştır. Bütün bu yokluk koşullarında yine de sanatlarına tutunup parasız da sanatın olabileceğini ispat etmişlerdir (Akis, "Çığır Sahnesi", 4 Haziran 1955: 28).

1955 yılında ise İzmir'de Ara Tiyatrosu kurulmuştur. Necati Cumalı'nın öncülük ettiği topluluğun asıl amacı, İzmir'de tiyatro sanatını oluşturmak ve geliştirmek olmuştur. Belkıs Fırat¹⁸, Avni Dilligil, Cahit Gürkan, Nezihi Öktem, Adnan Altıneş'in içinde bulunduğu topluluk, gösterimlerine Halk Eğitim Merkezi'nde devam etmiş fakat bu topluluk amaçlarını gerçekleştiremeyerek dağılmak zorunda kalmıştır (Akşam, "İzmir'de Ara Tiyatrosu Açılıyor", 9 Aralık 1955: 3). Aynı sene Haldun Dormen de bir topluluk kurma girişiminde bulunmuştur. Yarı profesyonel olarak kurulan Cep Tiyatrosu daha sonraki yıllarda tam anlamıyla profesyonelleşmiş ve Dormen Tiyatrosu olarak devam etmiştir (Akis, "Yeni Meydan", 29 Haziran 1957, 21-22). 19 Ağustos 1955'te resmen kurulduğunu beyan eden tiyatro, oyunlarını bütün İstanbul'da gezerek açık hava tiyatrosu olarak oynamıştır. Tiyatro temsillerine sadece İstanbul ile sınırlı kalmak istememiş ve Ankara, İzmir gibi şehirlere de giderek temsiller vermeyi amaçlamıştır. Dormen, bu topluluğu kurarken tiyatroyu herkese sevdirmeyi amaçlamış ve o da Muhsin Ertuğrul gibi tiyatronun gençlere ihtiyacının olduğunu düşünerek kapılarını her alandan daha tiyatroya adım atmamış gençlere açmıştır. Topluluğa bakıldığı zaman yaş sınırının 25'i aşmadığını görmekteyiz. İçlerinde Ayfer Feray, Zerrin Arpad, Mihriye Ertom, Sadettin Erbil, Ergün

¹⁸ Belkıs Bergüzar Fırat, İstanbul'da Fatih Lisesi'ni bitirdikten sonra amatör olarak Fatih Halkevi'nde sanat çalışmalarına başlamıştır. "Elektra" adlı oyunla İzmir Şehir Tiyatrolarında profesyonel oyunculuğa başlayan Fırat, 1956'da Türk tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Avni Dilligil ile evlenmiştir. Bkz. Deniz Kavukçuoğlu, *Moda'da Gezinti*, 2. Baskı, Can Sanat Yayınları: İstanbul 2016, ss. 75.

Erenel, Erol Günaydın, İlhan İskender ve Özben Türkmen gibi sanatkarların bulunduğu topluluk (Kıvanç, 1955: 5), varlığını uzun yıllar koruyabilmiş ve 1972 yılında kapılarını bir daha açmamak üzere kapatmıştır (And, 1983: 222).

1956-1957 döneminde İrfan Ertem ve Mücap Ofluoğlu birlikte Oda Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Zor şartlarda kurulan bu tiyatro, perdelerini açmaya az bir zaman kala büyük bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Belediye İmar Müdürlüğü'nden gelen bir heyet tiyatronun açılmasının mümkün olmadığını söylemiştir. Sebebi ise salona çıkan merdivenlerin Belediye Talimatnamesine göre 150 cm olması gerekirken 100 cm olmasıdır (Akis, “Merdivenlerin Ettiği”, 16 Kasım 1957: 29). Bu problem yüzünden Oda Tiyatrosu ancak 1958 yılında “Misafir” adlı oyunla perdelerini seyirciye açabilmiştir (And, 1983: 222). Oda Tiyatrosu küçük sahnesinde sanat değeri yüksek eserleri çıkarmış ve bundandır ki giderek artan bir ilgi görmüştür. Bu tiyatroyu diğer tiyatrolardan ayıran özellik, diğerleri gibi yerli oyun oynama ve yazma taraftarlığına gitmesine rağmen hep tercüme eserler ve yabancı eserler oynamasıdır. Bu eserler Avrupa'da yıllarca afişte kalmış, başarılı olmaması neredeyse imkânsız olan eserlerdir (Ay, 1959: 4).

1958 yılında Oğuz Boran'ın öncülüğüyle kurulan Beşinci Tiyatro'yu görmekteyiz. Ankara Yenışehir'de Sanat Severler Kulübü'nün yakınında, bir binanın zemin katında bulunan bu tiyatro, kurulduğu günden beri seyirci tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Fakat Beşinci Tiyatro güzel bir çıkış yapmasına rağmen bu başarı uzun ömürlü olamamıştır. Bunun nedeni sanatsal anlamda gözlenen bir başarısızlık değildir. Parasızlıktan kaynaklanan sıkıntıları olan tiyatroya yardım edecek olanlar daha tiyatro perdelerini açmadan yardımlarını geri çekmeye başlamışlardır. Oğuz Boran kendi imkânlarıyla tiyatronun faaliyetlerini yürütmeye çalışmışsa da gücü bir yere kadar yetebilmiştir. Parasız olan bu tiyatroda sağlam bir kadro kurulamamış, dekora ve kostüme gereken ilgi gösterilememiş ve bu durum seyirciyi tatmin edemediğinden Beşinci Tiyatro'ya giden seyirci sayısının azalmasına sebep olmuştur (Ay, 1958: 4).

Tiyatroda “dördüncü unsur” olarak değerlendirilen seyircinin 1950lerde salonları dolduracak kadar tiyatroya rağbet etmesi de bu dönemde dile getirilen ancak eleştirel yaklaşımla yorumlanan bir meseledir. Tıpkı sinemada olduğu gibi halkın genelinin tiyatroyu eğlence ve hatta “zaman öldürecek yer” olarak gördüğü, bilinçli bir izleyici profiline ulaşamadığı, “tiyatroya gittim” diyebilmek için salonları doldurduğu şeklinde tiyatro eleştirmenleri tarafından seyircilere yönelik negatif hisler dikkat çekmektedir (Türkan T, 1959: 7). Belki de bu negatifliğin etkisiyle 1958-1959 sezonunda başkentteki sahneler farklı misyonlar yüklenmiştir. Buna göre Küçük Tiyatro yerli oyunların

sahnelendiği, Türk yazarlarının kendisini gösterebildiği sahne olarak belirlenmiştir. Bu minvalde Devlet Tiyatrosu'na bağlı Küçük Tiyatro Haldun Taner'in "Ve Değirmen Dönerdi", Turgut Özakman'ın "Duvarların Ötesi" ve Halit Ziya Uşaklıgil'den dönemin Türkçesine uyarlayan Munis Faik Ozansoy'un "Kabus" oyunlarını sergilemiştir. Batı'nın çağdaş oyunlarını az sayıdaki izleyiciyle buluşturma görevi ise Oda Tiyatrosu'na verilmiştir. Büyük Tiyatro, "eski-yeni klasikleşmiş, eser olarak değerlendirilmesi yapılmış, üst kademeye çıkmış" oyunların gösterime girdiği sahne olarak belirlenmiştir. İlk olarak da "Cadı Kazanı" ve "Kral Lear" oyunları gösterilmiştir. Yukarıda belirtilen ve tiyatroyu eğlence olarak görenler için ise Üçüncü Tiyatro belirlenmiştir. "Eğlendirmekten başka görevi ve amacı olmayan" oyunları sergileyen Üçüncü Tiyatro'da "Hırsız", "Rehin Sandığı", "Gönül avcısı" gibi izleyene bir şey kazandırmayan, oyalayıcı oyunlar sahnelenmiştir (Sav, 1959: 24). Ankara'daki dört sahnenin bu şekilde ayrılmasının doğru olup olmadığı, halk nezdinde nasıl tepki gördüğü¹⁹ tartışılabilir. Ancak esas olan tiyatronun her kesime hitap edebilir hale getirilmesi ve tiyatro meselesini devletin gündeminden hiç düşürmemiş olmasıdır. Bu tespit, DP'nin sanata yönelik tutumunu gösterir mahiyette değerlendirilmelidir. Sadece Ankara ve İstanbul'da değil, diğer şehirlerde de tiyatronun desteklenip halkın bu sanatla tanışmasının sağlanması politik olarak yerinde bir karar olarak görülebilir. Kalitenin düşüklüğü ise izleyicinin tercih ve talebine bağlanmalıdır.

DP Döneminde her ilde tiyatro bulunmamakla birlikte çeşitli zamanlarda farklı yerlere turneler düzenlendiğini görmekteyiz. Örneğin 13-15 Mart 1959'da Sinema-Tiyatro Derneği Konya'ya turne düzenlemiştir. Turnede Edna St. Vincent Millay'ın "Aria da Capo", Eugène Ionesco'nun "Yeni Kiracı" ve Eugène O'Neill'in "Kahvaltıdan Önce" oyunları gösterilmiş; "Türk Tiyatrosu Tarihi" adlı bir konferans verilmiştir. Ayrıca tiyatro okuma matinesi, Devlet Tiyatrosu'na ait afiş ve fotoğraf sergisi, sinema ve tiyatro konulu yayınlar sergisi de turne kapsamında yer almıştır ("Sinema-Tiyatro Çevresi" (15 Mart 1959), Sinema-Tiyatro, S:1, ss. 33). Bu turne sayesinde Konya, 1981'de ancak kurulan Devlet Tiyatrosu'nun yaklaşık yirmi sene öncesinde tiyatro oyunu seyretmiştir.²⁰ Adana'da ise 1958-1959 sezonunda ise Şehir Tiyatrosu kurulmuştur. Ankara Devlet

¹⁹ "Üçüncü Tiyatro, mevsim başından bu yana iki sudan oyunla zamanını ve çabasını boşa harcamıştı. Neyse ki yeni oyun durumu kurtarmış oldu. Yoksa Ankara'nın tiyatro sevenleri Üçüncü Tiyatro için bir ad hazırlıyorlardı. 'Üvey evlat' diyeceklerdi ona." Bkz. "Gönül Avcısı" (15 Mart 1959), *Sinema-Tiyatro*, S:1, ss. 30.

²⁰ Halkevleri kapatıldıktan sonra sinema salonu ve İl Halk Kütüphanesi olarak hizmet veren binada, Atatürk'ün Doğumunun 100. Yıldönümünü Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tarafından 1981'de kurulan Konya Devlet Tiyatrosu'nda ilk oyun 19 Aralık 1997'de oynanan Refik Erduran'ın "Tamirci"sidir. Bkz. <https://tiyatrolar.com.tr> (07.07.2018).

Tiyatrosu ve İstanbul'da kurulmuş olan Küçük Sahne'den oluşturulan oyuncu kadrosuyla altmışlı yılların yarısına kadar varlığını sürdürmüştür. Topluluk Ankara'dan geçici olarak getirilen Saim Alpago'nun sahneye koyduğu, Cevat Fehmi Başkut'un "Harput'ta Bir Amerikalı" adlı oyunla perdelerini seyirciye açmıştır (<http://sehirtiyatrosu.adana.bel.tr/tarihce.php>, [Erişim 12.04.2018]). 1958'in bir başka topluluğu, Kent Oyuncuları olmuştur. Uzun yıllar varlığını sürdüren bu topluluk, Devlet Tiyatrosu Umum Müdürlüğü'nden ayrılan Muhsin Ertuğrul ve beraberinde tiyatrodan ayrılan Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter tarafından kurulmuştur. 1958 yılında toplanan, 1959-1960 sezonunda seyirciye perdelerini açan bir topluluk ise Sahne 8'dir. Tiyatro, sekiz kişiyle kurulduğu için bu adı almıştır. Bu sekiz kişi; Nur Sabuncu, Tolga Tiğin, Fikret Hakan, Sanih Orkan, Esen Emekçi, Can Kolukısa, Suphi Kaner ve Yılmaz Tiloz'dur (And, 1983: 224-226).

DP Döneminde halkı tiyatro ile daha fazla temas içinde tutmak adına yapılan bir diğer uygulama radyo vasıtasıyla olmuştur. 27 Eylül 1959 itibarıyla Ankara Radyosu'na konulan tiyatro ve sinema programları tiyatro ile ilgili ulusal ve uluslararası haberleri yayınlamıştır. 15 günde bir ve pazar günleri yayınlanan "Perde Arası" adlı program içine tiyatro ile ilgili röportajlar ve konuşmalar da yerleştirilmiştir. Ayrıca "Mikrofonda Tiyatro" ve "Devamı Yarın" adlı programlar da 18 Ekimde yayına girmiştir. 15 günde bir olacak Mikrofonda Tiyatro Programında "radyofonik oyunlar" yer almış, her gün 15 dakikalık bir yayın süresi olan Devamı Yarın ise adından da anlaşılacağı üzere arkası yarın formatında olup senaryolu oyunları içermiştir ("Sinema Tiyatro Çevresi" (1 Ekim 1959), Sinema Tiyatro, S: 7, s. 27). Ülkenin tüm köşesine sahne götürülemezse de oyunların götürülebildiği bu dönem, halkın sosyo-kültürel manada mesafe kat ettiği süreç olarak görülmelidir.

2.3. 1950'li Yıllarda Tiyatro Yazarlığı ve Oyunlar

1950 yılına gelindiğinde artık bir Devlet Tiyatrosu'nun olması, bu dönemde tiyatro yazarlığının varlığını da beraberinde getirmiş ve önemini arttırmıştır. Bu dönemde hem Erken Cumhuriyet Dönemi yazarları hem de bu dönemin yazarları oldukça başarılı oyunlar yazmış ve sahnelemişlerdir. Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin, Cevat Fehmi Başkut, Oktay Rıfat, Nahit Sırrı Örik, Mahmut Yesari, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Refik Kordag önceki dönem yazarları arasında yer almaktadır. Nazım Kurşunlu, Galip Guran, Selâhattin Batu, Rıfat Can, Melih Vassap, Ferit Halim, Orhan

Asena, Turgut Özakman, Haldun Taner, Refik Erduran, Çetin Altan, Sevgi Sanlı, Perihan Zorlu, Seniha Cemal Kanbay ve Cahit Atay gibi yazarlar ise bu dönemde oyunlarını perdeye aktaranlar arasında yer almışlardır (And, 1983: 524-540).

Vedat Nedim Tör'ün bu dönemde üç oyunu oynanmıştır. Bunlardan ilki “Aşağıdan Yukarı”, ikincisi “Siyah Beyaz”, üçüncüsü ise “Hep ve Hiç”dir. “Aşağıdan Yukarı” oyunu tek perdelik bir Ortaoyunu denemesidir. “Siyah Beyaz” oyununa baktığımızda ise bir kadının aşırı kıskançlığının ruh sağlığını bozmasına kadar gitmesini ve çevresindekileri de peşinde yıkıma sürükleyerek kendi kızını boğarak öldürmesini ve çıldırmasını konu almaktadır. “Hep ve Hiç” oyununda ise, konu olarak paranın insanoğlunun hayatının neresinde olduğu işlenmiş; bir kişinin hayatının sadece para ve iktidardan oluşurken ağır bir hastalık geçirdikten sonra vicdanının sesiyle karşılaşması, bu vicdanı susturabilmek için bütün mal varlığını dağıtması ve bir hiç olarak ölmesi anlatılmıştır (And, 1983: 524).

Reşat Nuri Güntekin de bu dönemde oyun yazarlığı yapmış ve oyunları perdeye aktarılmıştır. Bu oyunlara bakacak olursak, toplamda dört tane oyununun sahneye konulduğunu görürüz. Bunlar sırasıyla “Eski Şarkı” (1951), “Balıkesir Muhasebecisi” (1953), “Tanrıdağ Ziyafeti” (1955), “Bu Gece Başka Gece” (1956) oyunlarıdır. İlk oyun olan “Eski Şarkı”, Güntekin’in “Eski Hastalık” isimli romanından uyarlanmış olduğu bir eserdir (Poyraz ve Albek, 1957: 14). Bu eserinde Güntekin, biri Anadolu’da zor şartlarda yetişmiş bir genç adamla iyi bir eğitim görmüş zarif ve kibar bir genç kızın birbirlerine olan aşkını ve her şey yolunda giderken aralarında oluşan görüş ayrılığını ve bunun getirdiği gurur mücadelesi sonucu ayrılık serüvenini anlatmaktadır (And, 1983: 524). İkinci oyunu ‘Balıkesir Muhasebecisi’ oyunu da Tahir isimli karakterin İkinci Dünya Savaşı yıllarında Balıkesir’de muhasebecilik yaparken İstanbul’a gelip burada yasal olmayan yollarla para kazanmasını konu almaktadır. Tahir’in yasal olmadan para kazanıp zengin olmasına hiçbir itirazda bulunmayan aile fertleri, Tahir bu işten dolayı hapse düştüğünde namus bekçisi kesilip ona sırtını dönmüşlerdir. Bu oyunda da paranın insanlar üzerindeki etkileri ve insanların para söz konusu olduğunda ahlak değerlerinin nasıl yön değiştirdiği ele alınmak istenmiştir (Sakallı, 2011: 182).

‘Tanrıdağ Ziyafeti’nde olaylar Orta Asya’da Karkum Cumhuriyeti’nde geçmektedir. Bu oyunda diktatör Kantemel, 31 yıldır ülkesine yapmış olduklarının çevresindekiler tarafından engellenmeye ya da kötüye gitmesinin sağlanmaya çalışıldığının farkına vardığında bir oyun oynamaya karar vermiştir. Kartemel bu oyundan istediği sonucu almış ve çevresindekilere onların demokratik yönetime değil

diktatörlüğe bağlı olduklarını kendi yöntemleriyle söylemiştir. Reşat Nuri Güntekin'in bu dönemdeki son oyunu olan "Bu Gece Başka Gece" de Reşat Nuri, kimya profesörü Haydar ve arkadaşı Prof. Hüsnü'nün yaşantılarını anlatmaktadır. Haydar karısının aşk mektuplarını yakalamış ve oğlunun ondan olmadığını öğrenmiştir. Karısından zaten bıkmış olan Haydar evi terk etmiştir. Arkadaşı da akli dengesi yerinde olmayan karısını tedavi edilmesi için bir merkeze kapatmıştır. Böylece iki arkadaş özgürlüklerine kavuşmuş ve özgürlüğün tadını çıkarmak için bir pansiyona yerleşmişlerdir. Oyun, kaldıkları bu pansiyonda yaşadıkları olayları ve ilişkilerini konu almaktadır (And, 1983: 524-526).

Bu dönemde üstünde durulması gereken bir başka isim Cevat Fehmi Başkut'tur. Başkut'tun bu dönemde toplamda sekiz oyunu sahnelenmiştir (And, 1983: 528). İlki 1950 yılında yazmış olduğu 'Sana Rey Veriyorum' adlı oyundur. Olay, kasabasında namusuyla çalışan bir doktor ve onun paraya düşkün karısı etrafında dönmektedir. Karısı, adamın İstanbul'a gidip zengin olmasını, ün kazanmasını ve siyasete atılmasını istemiştir. Yazar burada çok partili dönemde partilerin fırsatçı olduklarını, çıkar sağladıklarını ve particiliğin artık meslek haline getirildiğini yansıtmaya çalışmıştır. Diğer oyunu 'Soygun'da da yine namusuyla çalışan bir hâkimin kötülüklerin içinde sıkışıp kalmasını konu almıştır. Sonraki oyunu 'Kadıköy İskelesi'nde de aynı konulardan yola çıkarak yazmıştır Başkut. Oyunda maddi açıdan güçlük çeken birinin başını sokacak bir ev arayışı ve doyumsuz ev sahipleriyle yaşadığı mücadeleyi ele almaktadır. Cevat Fehmi Başkut, yine aynı temayla 'Makine' adlı oyunu yazmıştır. Dar gelirli bir memur, aldığı emekli ikramiyesiyle bir iş kurmaya çalışmıştır. Memurluk yaparken el altından iş çevirmeye alışkın olan emekli memurun serbest meslekte yaşadığı zorlukları bir komedi olarak sahneye aktarmıştır (Şener, 1972: 18-20).

'Harput'ta Bir Amerikalı' adlı oyunda yazar diğerlerinden farklı bir konu üzerinde durmuştur. Bu oyunda yine para ve zenginlik ön planda tutulmuş ve bu istekler ülke dışına kadar çıkmıştır. Oyun vatan, millet sevgisinin önüne geçen bir para sevgisi ve bir Amerika veya Avrupa hayranlığından bahsetmektedir. Başkut, 1956 yılında hiç ele almadığı bir konuyu işleyerek 'Kleopatranın Mezarı' adlı oyunu yazmıştır. Bu oyunda Anadolu'da yaşamakta olan bir ağanın define arama tutkusu sonucu bütün mal varlığını kurnaz kişilere kaptırmasını anlatır. Kurnaz insanların kolay ve yasal olmayan yollardan para kazandıklarını işleyen oyundaki kurnazlık, sömürü ya da para baskısı olarak değil, inançlar yoluyla yapılmaktadır. Burada yazar yobaz din adamlarına da dikkati çekerek taşlamalarda bulunmuştur. Yazar 1958'de yine aynı temaya geri dönerek 'Tablodaki

Oyun' adlı oyunu yazmıştır. Burada yine namusuyla çalışan bir kaptanın kötülüğün baş gösterdiği bir toplumda sıkışıp kalmasını işlemiştir. Başkut'un bu dönemde kaleme aldığı son oyunu 'Öbür Geliş' adını taşımaktadır. Yazar burada kader kavramının ön plana çıkmasını istemiştir. Bunu da öldükten sonra bir kez daha dünyaya gelme fırsatı elde eden insanlar üzerinden bizlere vermektedir. Oyunda bu dünyaya kaç kere gelersen gel bazı şeylerin değişmeyeceğini aktarmak istemiştir (Şener, 1972: 21-23). Başkut'un bu dönemdeki oyunlarına baktığımız zaman bunların bir oyundan ibaret olmadığını görüyoruz. Oyunlarda işlenen kavramlara bakıldığında dönemin hükümetine bazı göndermeler de yaptığını fark etmekteyiz. Bunun yanında işlediği konularla dönemin insanlarını ve dönemi bizlere oldukça açık bir şekilde göstermeye çalışmıştır.

Bu dönemde Nahit Sırrı Örik'in "Kıskançlar", Mahmut Yesari'nin "Serseri", Sabahattin Kudret Aksal'ın "Şakacı" ve "Tersine Dönen Şemsiye", Necati Cumalı'nın "Mine", Refik Kordag'ın "Çerkes Anahtarı", "Etnan Bey Duymasın" ve "Tersine Dünya" adındaki oyunları da sahnelenmiştir. "Kıskançlar" komedi türünde bir oyundur. İki komşu karılarını çok fazla kıskanırlar ve onları suçüstü yapmak isterler. Bu baskında birinin hizmetçisiyle birinin bahçıvanını yakalayınca gülünç duruma düşerler. "Alın Yazısı" oyunu ise Muallâ adında bir kadının mutluluk peşinde koşarken kendinden yaşça küçük, yakışıklı ve sözünde durmayan biriyle evlenip ailesini ve çevresindekileri nasıl kendinden uzaklaştırdığını ve aşık olduğu bu adamdan vazgeçemeyişini konu almaktadır. 'Serseri' de dürüst bir işçinin, dürüstlüğünden ötürü 'serseri' olarak tanımlanarak haksızlığa uğrayıp tek başına kalışını, insanların buna kayıtsız ve sessiz kalmasını, patronların adaletsizliklerini konu alan ve içerisinde sık sık taşlama yapılan oyundur (And, 1983: 530).

Sabahattin Kudret Aksal'ın yazdığı "Şakacı" ve "Tersine Dönen Şemsiye" ise farklı konuları işlemektedir. "Şakacı" da bir iş için şehir dışına çıkan baba ailesine bir şaka yapar ve ailesine öldüğünün haber verilmesini ister. Aile bu ölüm haberiyle çok üzülür ve artık hayata tutunmaya çalışırken baba evine geri döner. Ailesinin sevineceğini düşünen baba şaşkınlık ve soğuklukla karşılaşır. Bu karşılaşmadan sonra tekrar geldiği yere geri dönmek zorunda kalır. Diğer oyuna baktığımızda, başına buyruk dolaşan Sevda, ters dönen şemsiyesini düzelten şair Cem'e aşık olur. Fakat Cem zaten evlidir. Karısı Cem'i evine geri döndürmeye çalışırken, Cem bir gece sarhoş olur ve evine geri döner. Necati Cumalı'nın "Mine"si ise güzel ve genç bir kadın olan Mine'nin zorla evlendirilerek dedikoducu ve mahalle baskısının olduğu bir yerde artık dayanamayıp ona bu baskıyı uygulayanlardan birini öldürüşünü konu alır. Bu dönemde Refik Kordag'ın da

“Çerkes Anahtarı”, siyasal bir taşlama olan “Etnan Bey Duymasın” ve “Tersine Dünya” oyunları oynanmıştır (And, 1983: 530).

1950’li yıllarda oyun yazarlığına başlayan yazarlardan Nazım Kurşunlu’nun ise bu dönemde dört oyunu oynanmıştır. Bunlar “Branda Bezi”, “Fatih”, “Melekler ve Şeytanlar” ve “Çığ”dır. Yazar “Branda Bezi”nde toplumsal konulara değinerek oyununu kaleme almıştır. Burada vurgulanan nokta insanların ev sahibi olabilme arzusu ve bu arzuya kavuşmak için yaşamış oldukları sıkıntılar ve yapılmakta olan kurnazlıklardır. Küçük bir ailenin geçim sıkıntıları içerisinde çoğu zaman hüznü ve dertli hayatını bizlere aktarmaktadır (Toran, 2007: 58-107). “Fatih” oyunu ise İstanbul’un Fethi’nin 500. yıldönümü dolayısıyla kaleme alınan bir eserdir (Buttanrı, 2003: 315). Başka bir oyunu “Melekler ve Şeytanlar” da iyi ve kötü insanların yaşadıklarını karşılaştırarak günden güne yoğunlaştığını gördüğü manevi değerler buhranına işaret etmektedir (Toran, 2007: 98-101). “Çığ” oyununda yazar yeniden toplumsal bir olayı ele alarak bir dram oluşturmuştur. Doğu Anadolu’da bizzat gördüğü töre kavramını ele alarak bu geleneğin insanın özgürlüğünü elinden aldığını insanlara aktarmaya çalışmıştır (Toran, 2007: 112).

Galip Güran’ın bu dönem iki oyunu oynanmıştır. İlki “Ters Yüz” oyunudur. Oyun, Ahmet adında iyi bir yöneticinin bir fabrikanın başına getirilmesinin ve getirilmemesinin çevresindekiler üzerindeki etkisini ve davranışlarını ayrı ayrı incelemektedir. Bu dönem oynan diğer eseri “Batak” morfin bağımlısı bir kadının kendi çöküşüyle birlikte ailesini de peşinden sürükleyip onların da çökmesine sebep oluşunu inceleyen bir dramdır (And, 1983: 533). Selahattin Batu’nun efsanelere dayanan iki oyununa bakacak olursak ilk olarak evrensel değerleri mitoloji yoluyla bizlere aktardığı “Güzel Helena”dan söz etmek gerekir. Yazar İkinci Dünya Savaşı sırasında yazmış olduğu bu eserde savaşlarda insanların birbirine zulmetmekten zevk aldığına, haksız yere kırıp dökmekten çekinmediğine dair hislerini mitolojik olarak yansıtmaya çalışmıştır (Zerenler, 2005: 207). “Oğuzata” oyununda üç Türk büyüğü olan Oğuzhan, Mete ve Atatürk’ün yaşamlarını, düşüncelerini konu alarak bizlere aktarmıştır (And, 1983: 534).

Orhan Asena’nın DP Döneminde dört oyunu oynanmıştır. Bunlardan ilki konusunu Yunan Mitolojisinden alan “Tanrılar ve İnsanlar”, ikincisi bir devrim önderinin başarısızlık ve ölüm karşısındaki yıkılışını anlatan “Korku”, üçüncüsü tarihsel bir olayla karşımıza çıkan “Hürrem Sultan” ve son olarak Vicdan adında bir genç kızın canına kıydıktan sonra ailesinin vicdanlarıyla hesaplaşmasını konu alan “Yalan” oyunudur (And, 1983: 536-537). Bu dönem yazarlarından olan Refik Erduran’ın, iki vodvil, bir komedya

ve bir tragedya olmak üzere toplamda dört oyunu sahnelenmiştir. Bunlar, sırasıyla “Deli”, “Bir Kilo Namus”, “Cengizhan’ın Bisikleti” ve “Karayar Köprüsü”dür (And, 1983: 539).

Dönemin bir başka oyun yazarı olan Turgut Özakman’ın²¹ bu dönemde oynanmış dört oyunu vardır. “Pembe Evin Kaderi”nde, maziden beri süregelen ve toplum tarafından benimsenmiş değerler ile günün metası olmuş değerlerin taşıdığı pozitif özelliklerin birbirleri ile bağdaşmaması eleştirilmiştir. “Güneşte On Kişi”, toplumdaki yozlaşmış eylemlere, kamuoyundan destek alarak karşı çıkan kahramanın, desteğini aldığı kamuoyunun ilgisizliği sonucu karşısında durduğu değerler bütünüyle asimile olarak sindirilmesinin öyküsüdür. “Tufan” ise Soğuk Savaş’ın yaşandığı dönemde yapılacak olan “sıcak savaş” hazırlıklarının karşısında duran yazarın tepkisini dile getirdiği bir eserdir. Fantezi boyutlu bu oyunda yazar, dünyada huzur, kardeşlik, insanca yaşamı sağlayacak bireylerin varlığını sorgulamaktadır. Günümüzde ise bu oyunun amacını güttüğü dünya bir nevi “ütopya” olarak yorumlanabilir. “Duvarların Ötesi” birey-toplum ilişkisini suç ve suçluluk çatısı altında tetkik eden bir gerilim oyunudur (Yüksel, 1992: 124).

Bir başka oyun yazarımız Çetin Altan’ın bu dönemde “Çemberler” ve “Tahterevalli” (Karaca, 2013: 42-49) olmak üzere iki oyunu, Haldun Taner’in “Dışardakiler” (Yüksel, 1986: 31) ve “Ve Değirmen Dönerdi” (Taner, 2016: 36) adında iki oyunu, Sevgi Şanlı’nın “Dilsizlerin Dili” (<http://www.devtiyatro.gov.tr/dosyalar/sevgisanlioyunarsivi.pdf>, [Erişim 10.04.2018]) adında bir oyunu sergilenmiştir. Yine aynı dönemde Perihan Zorlu’nun “Günah Gecesi”(<http://devtiyatrolu.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-oyunarsivi-1377.html>, [Erişim 10.04.2018]), Seniha Cemal Kanbay’ın “Bu Gün Pazar” (Şener, 1973: 34), Muvaffak İhsan Garan’ın “Son Durak” (<http://www.devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-oyunarsivi-3001.html>, [Erişim 10.04.2018]) oyunları da sahnelenmiştir. Adalet Sümer(Ağaoğlu)’in “Bir Piyes Yazalım” (Şener, 1973: 36), Kemal Tözem’in Rıfat Can takma adıyla yazmış olduğu “Mahallenin Romanı” (And, 1983: 534), Melih Vassaf’ın “Sam Rüzgârları” ve Cahit Atay’ın “Pervaneler” (Gürün, 2003: 157-158) adlı oyunları da oynanmıştır.

DP Dönemi’nde sahnelenen oyunları genel olarak değerlendirdiğimizde, işlenmiş olan konularda insan psikolojisinden yola çıkılarak, ahlaki değerlerin kayboluşunun sebepleri olarak görebileceğimiz zengin olma isteğine ve bu isteğin yerine getirilebilmesi

²¹ Turgut Özakman, 1983’te Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü’ne atanmıştır. Bkz. BCA, 1983: 30.11.1.577.16.6.

için yasal olmayan yollara başvurulduğuna sık sık rastlamaktayız. Bu oyunlarda, İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye'de meydana getirmiş olduğu kaos ortamından yararlanarak, bu durumu fırsata çevirip biranda zengin olan insanlara ve DP Dönemi'nde zenginleşen toprak sahiplerine dem vurulmaktadır. Sansür uygulamalarının yaygınlaştığı 1950li yıllarda bazı oyun yazarları dönemin siyasetini ve iktidarını eleştiren oyunlardan uzak durarak, mitolojik ve komedi türlerindeki konuları ele almışlardır. Genel olarak baktığımızda, sahnelenen oyunlar bu dönemdeki insanların ruh hallerini, psikolojilerini, ahlaki davranışlarını ve değerlerini anlatan, özetleyen nitelikte olmuşlardır.

Türk tiyatrosunun gelişimi noktasında ise dönemin sonunda, 1959'da gelen bir eleştiri bu konuya açıklık getirmesi açısından mühim görülmelidir. Tiyatronun gelişimi için gerekli olan "ulusal tiyatro" kavramını irdeleyen Erol Aksoy (1959: 4); sahne, oyuncu ve yazarların olmasının ulusal tiyatronun olması anlamına gelmediğini, aynı şekilde Devlet Tiyatrosunun ve şehir tiyatrolarının varlığının da bunun için yeterli olmadığını ifade etmiştir. Aksoy'a göre ulusal tiyatro için yani tiyatroda asıl gelişmişliğe ulaşabilmemiz için tiyatroların bütün ülkede var olabilmesi ve ardından tiyatro yazarlarımızın oyunlarının yabancı dillere çevrilip okunması ve oynanması gerekmektedir. Bu açıdan değerlendirdiğimiz zaman 1950li yılların Türk tiyatrosunda bu ölçütlerin sağlanamadığını görmekteyiz.

Ulusal tiyatroyu ulusal metinlerle kurmanın gerekliliğine inanan Turgut Özakman ise (Özakman, 1959: 6) 1959 yılında artık telif piyeslerin fazlasıyla Türk tiyatrosuna girdiğini vurgulamıştır:

Küçük Sahne'de Halit Ziya Uşaklıgil'in Kabus'u, Bursa'da Duvarların Ötesi, Çocuk Tiyatrosu'nda Halim Ünsal'ın Deniz'in Mektubu. Büyük Tiyatro için Orhan Asena'nın Hürrem Sultan'ı hazırlanıyor. Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümünde Refik Erduran'ın Bir Kilo Namus isimli piyesi, Oda Tiyatrosu'nda Sabahattin Kudret Aksal'ın Tersine Dönen Şemsiye'si. Bu yakınlarda Haldun Dormen Tiyatrosu kuruluşundan beri ilk defa telif piyes oynayacak. Hem de iki telif bir arada: Refik Erduran'ın Cengizhanın Bisikleti adlı oyunu ve Duvarların Ötesi. Adana Şehir Tiyatrosu bu mevsim iki telif oynadı, üçüncüsünün hazırlıklarını yapıyor. Güner Sümer ve arkadaşları İstanbul'daki çalışmalarına bir telifle başlamak kararındalar. Gençlik Tiyatrosu yazarlarımızla temasta, Sinema- Tiyatro Derneği de sahneye koymak için telif piyes arıyor."

Yukarıdaki iki görüşten çıkartılması gereken 1950lerde Türk Tiyatrosunun aslında yukarı doğru bir ivme elde ettiğidir. Bundan sonra yapılacak olan tiyatronun ulusal hale getirilmesidir ki bu da kendi yağında kavrularak, dışarıdan oyun ve eser olarak değil kendi oyunlarımız ile, oyuncularımız, sahnelerimiz, oyun yazarlarımızla Türkiye'nin her yerinde varlık göstererek, yurt dışında oyunlar sergileyerek ve ulusal

oyunları diğ er  lkelerde onların oyuncularına sahneleterek olabilecektir. Bu g r   e ula ılabilmi  olması dahi DP d neminde tiyatronun b y d ğ n n bir g stergesidir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE SİNEMA

3. 1. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNİN SİYASİ, SOSYAL, EKONOMİK VE KÜLTÜREL ETKİLERİNİN SİNEMAYA YANSIMALARI

Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı²², Demokrat Parti'nin (DP) iktidar olduğu zamana denk gelmektedir. Yıllarca tek partiyle yönetilen bir ülkenin yönetimini, çiçeği burnunda bir muhalif partinin devralması (Ahmad, 2015: 50); mevcut siyasal, ekonomik ve kültürel düzene dair düzenlemeleri de beraberinde getirmiştir. Bu önemli gelişmelerden birisi de sinema alanında gerçekleşmiştir (Kara, 2012: 1). DP iktidarında revize edilen sinema kültürünün halk nazarında etkisini anlayabilmek için “Sinemacılar Dönemi”ni kendisinden önceki sinema anlayışıyla mukayese etmek gerekmektedir. “Geçiş Çağı” adı verilen ve 1939-1950 arasını kapsayan bu dönemde sektör, tiyatrocuların etkisinde kalmış, sinemanın estetiğine ve diline hitap etmeyen eserler ortaya koymuştur. DP diğer alanlarda olduğu gibi kültürel alandaki bu durgun yapıyı da öngörmüş olmalı ki, iktidara geldikten sonra sinema sektörünün kendi estetik yapısına ve diline kavuşmasını popülist uygulamalar ile desteklemiştir. (Özön, 2013: 194-195; Kuyucak Esen, 2016: 48).

Savaş döneminde gözlemlenen sosyo-kültürel durgunluğa son vermek istenmesi bu amaca fazla vakit kaybetmeden ulaşılmasını beraberinde getirecektir. Her türlü yoklukla ve yoksunlukla geçen yılların acısını çıkartmaya çalışan halk da sıkıyönetimden çıkılıp demokratik yönetime dönüş ile beraber ekmek kuyruğu yerine sinema kuyruğunda bekler hale gelmiştir. Bu durum özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyükşehirlerde gözlemlenirken küçük kentlerde de sanatsal bir uyanış olduğu fark edilebilmektedir. Bu uyanışın kalitesi sorgulansa bile sonrasındaki yılların gelişmişliğinin köklerini sinema dahil diğer sanat kollarında da 1950li yıllarla başlatmak yerinde bir değerlendirme olacaktır. DP yönetimine denk gelen 1950ler Türkiye’inde yeni filmler, yeni sanatçılar, yeni sinema salonları ile savaşın izlerinin silinmeye çalışılıp daha renkli bir ülke ortaya çıkarmak gayesi de güdülmüş olabilir. Bu ortamda sinema salonlarıyla yetinmeyerek

²² İncelenen kaynaklara bakıldığında Sinemacılar Dönemi, 1950-1960 yılları arası olarak kabul görse de Âlim Şerif Onaran bu dönemin 1952-1963 senelerini kapsadığını dile getirmiştir. Bkz. Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması, C: 1* Kitle Yayınları, 1994, s. 53.

halkı yerli ve yabancı filmlerle, oyuncularla hatta yönetmenlerle, senaristlerle tanıştırmak için yayınlar yapılması da gündeme gelmiştir. Gazete ve dergilerin sanat köşelerinden ayrı sadece sanat yazıları ve haberleri içeren dergiler çıkmaya başlamıştır. Öyle ki sırf sinema içerikli dergileri dahi bu dönemde görebilmek mümkündür.

Başkent Ankara, 1950 senesi ocak ayının sonunda açılan Cebeci Sineması ile sayısı sekize ulaşan sinemalarının önünde halkın bu sanata büyük ilgi gösterdiğini görmeye başlamıştır. Bu doğrultuda Ankara’da 25 Kasım 1951’de “Ankara’da bir kadın tarafından çıkarılmış ilk sinema dergisi olan Sinemagazin” yayın hayatına başlamıştır. Refia Başar tarafından çıkartılan filmleri “reji, görüntü yönetimi, fon müziği bakımından da ele alan” Sinemagazin, adından da anlaşılacağı üzere Hollywood yıldızları başta olmak üzere sinema oyuncularının hayatlarından da kesitler sunan bir dergi olmuş, Refia Başar sonraki yıllarda eşi senarist ve sinema yazarı Melih Başar ile Başar Film’i kurmuştur. Ankara’da 1950li yıllarda çıkan diğer dergiler Sıhhiye’deki Ankara Sineması tarafından çıkartılabilmiş olacağı düşünülen 1953 tarihli “Ankara Sineması”, 15 Mart 1956’da Nijat Özön tarafından çıkartılan “Sinema”, İlhan Çevik’in 1956 Kasım ayında çıkartmaya başladığı “Yıldızlar Arasında”, yine 1956’da İlhan Çevik ve Refia Başar’ın birlikte çıkardığı “1956 Sinema Yıllığı”, içeriğinde sinema ile ilgili fazla yazı bulunmamakla birlikte “aylık sinema ve tiyatro dergisi” olarak çıkan “Temaşa”, 15 Mart 1959’da yayın hayatına başlayan “Sinema-Tiyatro”dur (Mungan Yavuztürk, 2013: 84-86). Azımsanmayacak sayıda olan bu dergiler²³ ile halkın sinemaya ilgisinin arttığı, daha fazla bilgi edindiği muhakkaktır. Televizyonun olmadığı bir dönemde gazete ve dergilere daha alakalı olan halkın sanata dair bugüne nazaran daha fazla bilgi ve fikir sahibi olduğu ortadadır. Bu durum elbette dönemin siyasi yapısından ayrı düşünülemez.

1950’li yıllarda Türkiye’nin siyasi yapısı ile sinema alanında gerçekleşen hareketlilik paralellik göstermektedir. İktidarın bu dönemde uygulamış olduğu ‘Karayolları Politikası’²⁴ ile filmler daha uzak noktalara kadar götürülüp izleyici sayısı

²³ 1950lerde sanat alanında yayınlanan dergilerin neredeyse tamamı bu dönemde çıkmaya başlamıştır. Atatürk Döneminde çıkan sanat dergileri ise [Sinema Yıldızı (1924), Mudhike (1924-1925), Film/le Film (1926-1927), Tiyatro ve Musiki (1928), Musiki (1931), Ekran (1933-1934)] sonraki dönemde yayınlarına devam etmemişlerdir. Bkz. Kaya, 2017: 218-230.

²⁴ Karayolları Politikası, DP’nin iktidara geldikten sonra önem verdiği şeylerin başında gelmekteydi. 1940’lı yıllarda Türk Yunanistan ve ABD Askeri Yardım Programları ile Türkiye’ye çok sayıda yol yapım çalışmalarında kullanılan makineler getirilmeye başlanmıştır. Bu makineleşmeyle Türkiye için yeni bir dönem başlamış ve İnsan üçüne dayalı çalışmalar, kazmalar, kürekler yerini makinelere bırakmıştır. Makinelerin kullanılmaya başlanmasıyla yol yapım maliyetleri azalmış ve böylelikle Devlet Yol Ağı Programı engel teşkil etmeden ilerlemeye devam etmiştir. Bkz. Nuray Özdemir, *Cumhuriyet Dönemi Karayolu Politikası (1923-1960)*, T.C. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara 2006, s.187-188. DP iktidara geldiğinde her türlü ulaşım ağının gerekli olduğu düşüncesini benimsemiş olsa da, 1951 yılında Antalya Milletvekili Ahmet Tokuş “Demiryolundan ziyade yerine göre

arttırılmıştır (Kuyucak Esen, 2016: 63). Akabinde köylere ve kasabalara ulaşan elektrik ağı ve bu dönemde gerçekleşen köyden kente göç olgusunun oluşması sinema izleyicisini çoğaltmış ve bunun neticesi olarak sinema salonları²⁵ arttırılmış, her geçen yıl film sayıları çoğalmış ve yeni film şirketleri²⁶ kurulmuştur. Tabi bu gelişmeler sinemamıza yeni oyuncular, yönetmenler kazandırmaya başlamıştır (Kara, 2012: 1-2). DP Döneminde ve öncesindeki süreçte, sinema salonlarının toplantı yeri olarak da kullanılması, halkın yabancılık çekmediği mekanlar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 21 Temmuz 1949'da Seyhan İl Merkezinde Demokratlar toplantılarını Ünal Sineması'nda yapmışlar (BCA, [21.07.1949]: 30.1.44.257.10), 22 Haziran 1958'de ise CHP Şişli İlçe Kongresi Şan Sineması'nda yapılmıştır (BCA, [22.06.1958]: 30.1.43.254.19).

Sinema filmi izleme konusunda önceki dönem de halkın bu sanattan mahrum olduğunun düşünülmemesi adına halk evlerinin rolünden de bahsetmek gerekmektedir. Tek partili dönemde halkın her kesimine kültürel gelişmişlik alanında hizmet götürülmesinde en mühim rol kuşkusuz halkevlerine aittir. Ancak halkevlerinin sinemacılığı ile sonraki dönemi birbirinden ayırt etmede “devlet eliyle sanat” kavramını ortaya atmak gerekir. Genel olarak CHP Genel Sekreterliği'nin merkezden gönderdiği “kültür filmleri” (BCA, [13.12.1940], 490.1.1207.2.1.) adı altında filmlerin izlettirildiği halkevleri, halkın sinema ile kaynaşmasında etkili olmakla birlikte 1950lerde sinema, yoğunlukla özel sektörün elinde olmuştur. Özel sinema Türkiye'ye Milli Mücadele Döneminde girmekle birlikte²⁷ 1950ler itibariyle devlet bu sektörden uzaklaşmıştır. Bu

15 misli daha ucuz olan şoselere ehemmiyet verilmesi gayet isabetli bir karar”dır diyerek, karayolları yapımının bu dönemde önemli yerinin olduğunu bize göstermiştir. Bkz. TBMM Tutanak Dergisi, Dönem: IX, Cilt:5, Birleşim:51, Toplantı:5, 25.02.1951, s.847

²⁵ Bu dönemin en önemli sinema salonları arasında Süreyya Sineması başta gelmektedir. Süreyya İlmen, opera temsillerine uygun bir bina olmasını istese de sahne kısmı yapılamadığı, gerekli teknik donanım, kulis ve sanatçı odaları yapımı bitirilemediği için burada hiç opera oynanmamış, bina sinema olarak kullanılmıştır. Süreyya Sineması'nın sahibi İlmen, 1950'de sinemanın gelirini ölümünden sonra verilmesi şartıyla Darüşşafaka Cemiyeti'ne bırakmıştır. Günümüzde Süreyya Paşa Konser ve Opera Binası olarak faaliyet gösteren bina da opera temsilleri de yapılmaktadır. Bkz. Deniz Kavukçuoğlu, *Moda'da Gezinti*, Can Sanat Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 195-197.

²⁶ Bu şirketler, Sonku Film (Cahide Sonku), Lale Film (Cemil Filmer), Adalı Film (Handan Adalı), Yakut Film (Arşavir Ayanak), Barbaros Film (Nedim Otyam), Aslan Film (Çetin Karamanbey), As Film (Muzaffer Aslan), Bırsel Film (Özdemir Bırsel), Güven Film (Yuvakim Filmeridis), Melek Film (Şahan Haki), Kervan Film (Ümit Utku), Pesen Film (Nevzat Pesen), Be-Ya Film (Nusret İkbal), Saner Film (Hulki Saner), Uğur Film (Memduh Ün), Yedi Film (Atıf Yılmaz, Orhan Günşiray), Erler Film (Türker İnanoğlu), Metro Film (Aram Gülyüz), Site Film (İlhan Filmer), Şan Film (Baki Üsküdarlı) ve Kurt Film (Mehmet Arancı) olarak sıralanabilir. Bkz. Ağâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, s.114-121. 1958'de kurulan Emek Film ise daha farklı bir durumdadır. Bu film şirketi, Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü tarafından kurulmuştur. Bkz. BCA, (30.05.1958), 30.18.1.2.149.29.10.

²⁷ Özel sinemanın Türkiye'deki serüveni için bkz. Ali Haydar Soysüren, Necip Yıldız (2017), “Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Ulus-Devlet Politikalarıyla İlişkisi üzerine Bir Değerlendirme”, *Karadeniz*, S: 35, ss. 89-104.2017

durum da bize DP'nin devletçilik ilkesinden uzaklaştığına dair farklı sahadan bir örnek sunmaktadır.

1950'lerden önce sadece eğlence aracı olarak görünen Türk Sineması, 1950'den sonra sanat icra etme misyonunu kendisine yüklemiş, anlatım ve estetik olarak bu yıllarda kendini geliştirmiştir (Adanır, 2003: 7). Buna en güzel örnek Lütfi Ö. Akad'ın II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da geçen, 1952'de yapmış olduğu "Kanun Namına" filmidir. Akad, bu filmle birlikte Türk Sinemasına görüntüsüyle, senaryosuyla, kullanılan materyal ve mekânlarla ve çoğunluğu tiyatrocı olmayan oyuncularıyla önemli bir yapıt bırakmıştır (Güçhan, 1992: 80-81; Kuyucak Esen, 2016: 48; Onaran, 1994: 53-55). Gerçekçi ve yapıcı filmler içinde anılması gereken bir diğer yapıt da Orhan Arıburnu'nun "Sürgün" adlı filmidir. 1951 yapımı Sürgün, "yüksek dereceli bir memurun sürgündeki yaşamını" konu edinmiştir. Kanun Namına ve Sürgün'den ayrı Akad'ın 1955 yapımı "Beyaz Mendil", Erksan'ın 1952 tarihli "Aşık Veysel'in Hayatı" ve 1958'de çektiği "Dokuz Dağın Efesi", Atıf Yılmaz'ın 1958 yapımı "Yaşamak Hakkımdır" ve aynı tarihte Ün'ün yönettiği "Üç Arkadaş" "1960larda başlayan yeni bir dönemin ya da yeni bir bilincin öncüleridirler" (Şekeroğlu, 1979: 5).

Sinemacılar, popülist uygulamaların halk üzerinde gerçekleşen olumlu etkileri neticesinde, filmlerinde halkın isteğine uygun konular üretmeye başlamışlardır. Mesut Kara, bu eğilimin bilinçli olarak gelişmediğini, tamamıyla arz-talep üzerine kurulduğunu ve böylece Türk Sinemasının "siyasal-toplumsal" olayların etkisinde kurallara bağlı kalmadan kendiliğinden oluşan bir tür olarak yeni döneme girdiğini vurgulamaktadır (Kara, 2012: 11). Halkın sinemaya olan ilgisi, sinemacıların bu ilgiye kayıtsız kalamaması sonucunda Türk Sinemasında film sayılarında önemli bir yükseliş meydana gelmiştir. Bu yükselişle birlikte II. Dünya Savaşı'ndan sonra, yerli film yapımında Avrupa'da beşinci sırada yer almıştır. Bu durum ilk zamanlar göğüs kabartıcı bir durum olarak görünse de daha sonraları sinemamızı kalitesizleştirmeye başlamıştır. Çünkü farklı alanlara yatırım yapan insanlar, bu işi kâr elde etme aracı olarak görmeye başlamış ve sinema alanında faaliyet göstermeye teşebbüs etmişlerdir (Akis, "Zevk Sansürü Lazım", 22 Mayıs 1954: 28).

Türk Film Yıldızları adlı derginin 1953'te çıkardığı ilk sayısında yerli filmciliğin sanayileşmeye²⁸ doğru gittiğinden, stüdyoların sayısının giderek arttığından, halkın %

²⁸ Oysa Halit Refiğ 1956'da hala bir Türk film endüstrisinin kurulamadığını, rejisörlerin üzerinde sermayedarların baskısı olduğunu, sermayedarların da rejisörlerin teknik bilgilerine ve sanat zevklerine güvenemediklerinden onları serbest bırakmadıklarını söylemiştir: "Her yeni sinema mevsimi Türk seyircisi 'işte Türk filmi' diyebileceği bir film beklemiş, her defasında umudunu ertesi yıla bırakmıştır. Türk sinema

80'inin yerli filmlere ilgi duyduğundan ve "film artistliği"nin bir meslek haline geldiğinden bahsetmesi sinema sanatında geline noktaı bize göstermektedir. Derginin çıkış amacı da "müsabakalarla seçilen, tıpkı Hollywood'daki film şirketlerinin yaptıkları gibi film şirketlerimiz tarafından kontratla angaje edilen film yıldızlarımızın hususiyetlerini ihtiva eden bir eserin bulunması" gerekliliğı olarak belirtilmiştir. 50 kuruluşluk bu dergi Sadi Erksan tarafından çıkartılmış ve röportaj yaptığı sinema sanatçılarına ilk sorusu hiç değişmemiştir: "Tesiri altında kaldığınız yabancı artist kimdir?" (Türk Film Yıldızları: 1953, S: 1, ss. iç kapak-1). Savaş sonrasında Türkiye'nin Batı Bloğunda yer alması ve Amerikan etkisinin her sahada varlığını hissettirmesi, sinema için de geçerli bir değerlendirmedir. Türk sineması bir yandan gelişme kat ederken öte yandan Hollywood tesirinden kurtulamama yoğun olarak yaşanmıştır. Filmlerin işlediğı konularda değilse bile özellikle oyuncuların özel hayatları, giyimleri, verdikleri pozlar ile fazlasıyla Batılılaşmaya açık olduğu gözlemlenmektedir.

Yaşanan bu duruma bakacak olursak Türk Sineması sanat olgusundan çıkarılıp daha çok sinema borsası haline getirilmiştir. Birbiriyle yarışan film şirketleri, filmlerin kaliteli olmasına özen göstermeden sadece insanların gözlerine hitap eden, estetikten uzaklaştırılan filmleri piyasaya sürmeye başlamışlardır. Aslında bakılacak olursa bu durum Türk Sinemasında dönem dönem tekrarlanmaktadır. 1970'li yıllarda erotik Türk Sineması furıyası, günümüzde ise komedi filmi adı altında küfür ağırlıklı çalışmalar insanların sadece vakitlerini çalan, estetikten tamamen uzak, hiçbir sanat anlayışı olmayan filmler olarak sinema tarihimize negatif etki bırakmaktadır.

Ticari kaygıyla yapılan bu filmleri Lütfi Ö. Akad (1955: 21) "Tıpkı Romalı zengin senatörlerin manasız maksatları için her milletten devşirme sanatçılarla düzenledikleri ruhsuz gösteriler"e benzetmiştir. Namık Kemal Yalçınkaya ise Varlık Dergisinde şunları yazmıştır:

Batı memleketlerinde filmin sanat sorumluluğunu üzerinde taşıyan rejisör ve senarist, ne yazık ki bizde, film diye ortaya çıkarılan faciaların gölgesi halinde aramızda dolaşır. Sinemayı bir sanat dalı olarak ele almış ülkelerde, film dünyası, günün edebiyatıyla baş başa gider. Birbirlerinin eksiklerini tamamlamaya çalışır ve milli bir sanatın kurulabilmesinde, elden gelen bütün gayretler harcanır. Bizde ise film yapıcılar, yeni Türk edebiyatına bütün kapılarını kapamış durumdadır. Böylece Batı anlamında bir senaryo ile çevrilmiş tek bir Türk filmi gösteremezsiniz. Bu işi de diğer kademelerde olduğu gibi, plâstik yayınlar o kuru birkaç hevesli çıkıp ta bir kundura parasına yaparsa (!) ne iyi. O da olmazsa, film senaryosuz çevrilir, olur biter. Şimdiye kadar olanlar gibi. Rejisöre gelince. Türk filmciliğinde şunca yıldır sinemayı kendine dert edinmiş bir rejisör çıkmamıştır. Rejisör geçinenlerin, öğrenim ve genel kültürü hiçtir. Gerekli tecrübe, teknik bilgi ve estetik örgüden yoksundur. Sinema dünyasının yaratılmış problemleri üzerinde kafa yormuş değildir. Daha iyisi, kafa

tarihi, dünya çapında ilk Türk filmi ve ilk Türk rejisörünü bekliyor..." Bkz. Halit Refiğ, "Sinemada Bağımsızlık", Sinema, Mart 1956, S: 1, s. 1-2.

yoracak duruma ulaşmamıştır. Ulaşmamıştır. Ve işin en acısı, uzun bir hazırlık devresinden, yıllarca süren plato çalışmalarından gelmiş olmayıp, çoğu kamerayla ilk defa karşılaştıkları filmlerde rejisörlük gibi, bir filmin sanat sorumluluğunu üzerlerinde taşımak hevesine kapılmışlardır. Nedir? Ne olmuştur? Hangi şartlar altında bu işe atılmışlardır. Hiçbir zaman anlaşılamayan bir noktadır bu. Bu adamın içinde bir sanat çabası mı vardır? Yoksa muhasebecilikten daha kazançlı bulduğu için mi rejisörlükten anlar geçinmek durumundadır (Yalçınkaya, 1955: 18).

Tablo 12: Yıllara Göre Sinema Etkinliğinin Nüfus İçinde Dağılımı:

	1938-39	1946-47	1954-55	1956-57	1958-59
Nüfus (milyon)	18	18	18	18	18
Salon sayısı	130	275	450	600	650
1 milyona düşen salon	7.2	17.5	19	24	45
Koltuk sayısı (bin)	85	175	300	380	400
Bin kişiye düşen koltuk	5.7	9.2	12.5	15.2	15.4
Yıllık seyirci (milyon)	12	25	40	50	60
Nüfus başına düşen bilet	9.6	1.3	1.7	2	2.3
Ort. bilet ücreti (kr.)	40	50	70	75	100
Ort. film gideri (bin tl.)	15	20-30	60-70	20-80	110-120
Yıllık film yapımı*	3	11	57	53	95

Kaynak: (Özön, 2013: 225).

*Film yapımı için verilen sayılar, sırasıyla 1939, 1947, 1955, 1957, 1959 yıllarına aittir.

Yukarıdaki tabloya baktığımızda yıllara göre nüfus başına düşen salon, koltuk, seyirci ve bilet sayıları ile bilet ücretleri, film giderleri ve yıllık film yapımının her yıl artış gösterdiğini söyleyebiliriz. 1948 yılında uygulanan vergi indiriminin bu artışa etki ettiği muhakkaktır. Bu dönemde belediyelerin sinemalardan aldığı eğlence vergisi, yerli filmlerde %25, yabancı filmlerde ise %70 oranındadır (Yağız, 2009: 32). Belirtildiği üzere vergi indirimi dönemin sinemasının canlanmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Yerli filmlerden alınan verginin, yabancı filmlerden alınan vergiden daha az olması halkın yerli filmlere daha çok rağbet göstermesini de beraberinde getirmiştir. Fakat bu durum zamanla değişiklik göstermiştir. Alınan bu iki verginin arasında bu kadar çok

farkın olması, varlıklı ailelerin lüks salonlarda yabancı film izleyebiliyorken²⁹ işçi sınıfı olarak tabir edeceğimiz insanların yabancı filmlere gitmesini engellemektedir³⁰ ki bu da zamanla zengin halkla fakir halk arasında bir statü oluşturmaya başlamıştır.

Bilindiği gibi DP iktidara geldikten kısa süre sonra, Türkiye Kore Savaşı'na katılmıştır³¹. Bu durum, çoğu siyasetçi, halk ve sanatkârlar tarafından gereksiz olarak görülmüş; sinemaya da doğrudan yansıyan olaylar arasında yer almıştır. Eklemek gerekirse sansürün etkisinde kalan sinemacılar bu dönemde tarihi filmleri kurtarıcı olarak görmüşlerdir.

Tablo 13: DP Döneminde Yapılmış Olan Tarihi Filmler:

1950	Vedat Örfi Bengü- Ateşten Gömlek, Çetin Karamanbey-Çete, Orhon M. Arıburnu-Yüzbaşı Tahsin
1951	Nuri Akıncı-Ege Kahramanları, Sami Ayanoğlu-Allaha Ismarladık, Kani Kıpçak-İstanbul Kan Ağlarken, Faruk Kenç-Kendini Kurtaran Şehir, Orhon M. Arıburnu-Sürgün, Aydın Arakon-Vatan İçin, Baha Gelenbevi-Barbaros Hayrettin Paşa, Münir Hayri Egeli-Cem Sultan, Seyfi Havaeri-Kore Gazileri, Vedat Ar-Lale Devri, Nurullah Tilgen-Kore'den Geliyorum, Talat Artemel,Sami Ayanoğlu ve Cahide Sonku-Vatan ve Namık Kemal
1952	Aydın Arakon-İstanbul'un Fethi, Seyfi Havaeri-Kore'de Türk Kahramanları ve Destan Destan İçinde, Mümtaz Ener-Hürriyet İçinde Şahlanan Belde, Lütfi Ömer Akad-İngiliz Kemal Lawrence Karşı, Sami Ayanoğlu-Kocatepe'nin Beş Atlısı Son Gece
1954	Atıf Yılmaz-Şimal Yıldızı, Muharrem Gürses-Hürriyet Uğrunda Mukaddes Yalan, Hayri Esen-İstiklal Savaşı
1958	Nejat Saydam-Bu Vatan Bizimdir, Rafi Kafadar, İstiklal Uğrunda, Agâh Hün-Meçhul Kahramanlar
1959	Muharrem Gürses-Beklenen Bomba ve Dağlar Şahini Yörük Efe, Atıf Yılmaz-Bu Vatanın Çocukları, Osman Fahir Seden-Düşman Yolları Kesti, Nuri Ergün-İzmir Ateşler İçinde, Nejat Saydam-Kalpakkıllar, Nusret Eraslan-Onun Süvarisi, Nişan Hançer-Vatan Uğrunda

²⁹ “Opera Sineması’na ilk kez 1956 yılında gitmişim. Çok lüks bir yapıydı; hatta Balkanlar’ın en güzel sinema binası olduğu söyleniyordu. Opera, sinemaseverler için bir çekim merkeziydi. Özellikle cumartesi günleri hem matineler hem de suare için mutlaka önceden bilet almak gerekiyordu. O zamanlar en şık kıyafetlerimizi giyip giderdik suarelere. Opera’da birçok film izledim. Aklımda kalanlar arasında Bill Haley&His Comets’in 1956 yılında çevirdikleri Rock Around The Clock adlı film öne çıkıyor...” Bkz. Kavukçuoğlu, s. 200.

³⁰ “Bahariye Caddesi’nde bulunan üç sinemadan biri olan Yurt, Halk Eğitim Merkezi’nin içindeydi. Yalnızca Türk filmleri gösteren Yurt Sineması koltuk kısmı, iki balkonu ve locaları bulunan büyük bir salondur. Sinemanın 11.00 matinesinin müdavimleri çoğunlukla okullarını asan öğrenciler ve ev kadınlardı. Öğrenciler ucuz olmaları nedeniyle koltukların 40 kuruş olan ikinci ya da 60 kuruş olan birinci bölümlerinde, kadınlar ise birer lira verip arka koltuklarda otururlardı.” Bkz. Kavukçuoğlu, s. 192.

³¹ “25 Temmuz 1950’de Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti, Güney Kore Cumhuriyeti’ne Birleşmiş Milletler (BM) topluluğu içinde yardım etmenin önemini takdir ederek ‘Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin onayı alınmadan’ BM Genel Sekreterine Kore’de vazife görmek üzere 4500 mevcutlu bir Türk savaş birliğini BM emrine vermeye hazır bulunduğunu bildirmiştir. Bkz. *Kore Harbinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin Muharebeleri (1950-1953)*, Genelkurmay Basımevi, Ankara 1975, s. 67.

1960	Memduh Ün-Ateşten Damla, Osman Fahir Seden-Aşktan da Üstün, Türker İnanoğlu-Küçük Kahraman, Orhan Ateş-Osman Çavuş
------	--

Kaynak: (Özgüç, 1992b: 19; Yağız, 2009: 39-40).

Bu dönemin tarih konulu filmleri hakkında Selçuk Çandarlı (1952: 2) küçük bir eleştiride bulunarak şunları söylemiştir:

Bizde film sanayinin gelişmekte olduğu hakkında zaman zaman birçok iddialara rastlıyoruz. Evet, ticaret ve kâr bakımından epeyce bir gelişme var fakat sanat bakımından hala yerimizde saydığımız muhakkak. Bunun en açık misalini çevrilen filmlere bakınca anlıyoruz. Yalnız ticari gaye ile bu işe atılan bir sermayedar, üç beş artisti, dört beş şarkıcıyı, iki üç şalvarla birkaç da teneke palayı bir araya topladı mı, hemen bir tarihi film (!) çevirmeğe girişiyor ama tarih gülünç hale sokulmuş, “tarihi dram” tarihi bir “komedi” olmuş, kimsenin umurunda değil. (...) Üzerine para da versek, yabancı memleketlerde kendimizi ve milli tarihimizi bu kadar gülünç ve acıklı bir şekilde canlandırabilecek kordelâlar çevirtmeğe muvaffak olamayız. Fakat evvel Allah bizim filmcilerimiz bunu mükemmel bir şekilde yapıyorlar. Sebep aşikâr: Bu iş piyangodan daha tatlı. Bir lira ver, bin lira al. Sanatın, tarihin kabiliyetin lafı mı olur ki!

Sinema için, 1950lerde başlayan ve uzun yıllar devam eden “karlı sektör” algısı Çandarlı’nın da ifade ettiği üzere bu alandakilerin kazanç sağlamayı amaçlamasıyla ilgilidir. Bundan ayrı kadın sinema sanatçılarıyla tanışabilmek ve yakınlık kurmak, meşhur olmak gibi amaçlara da kapılan “sinemacılar”, endüstriye gereken yatırımı yapmamış, kazanılanlar da hızla tüketilmiştir. Filmleri ucuza mal etmek istenmiş, bir yılda çok fazla senaryo yazarlar, film çevirenler, filmde oynayanlar normal karşılanmaya başlanmıştır. Aynı gün içinde aynı ekiple ve aynı ortamda birden fazla film çekilebilmiştir (Makal, 2005: 98). Bu durum da maalesef Türk sinemasında kaliteyi aşağı indirmiştir.

DP Döneminde tarihi film furiasının yanında kırsal kesimi konu alan, daha çok melodram diyebileceğimiz konular da işlenmeye başlanmıştır. Halkın bu tür konuları işleyen filmleri daha çok sevdiğini söyleyebiliriz. Sinema tarihçilerinin “sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu tür” (Yıldırım, 2016: 3185) olarak tanımladığı melodram filmlerin halk tarafından sevilmesi gerçeğini fark eden Osman Fahir Seden, melodram konulu filmlere en çok yönelen yönetmen olmuştur. Bu tür filmlerin ilk döneminde masum köylü kızlarına Nevin Aypar, Oya Sensev, Muhterem Nur ve Pervin Par’ın, vamp kadınlara ise Gönül Bayhan ile Melahat İçli’nin can verdiğini görmekteyiz (Özgüç, 1988: 56). Halkın sevdiği konuları işleyen filmlerin yapılması Türk sinemasının belirgin özellikleri arasında görülmelidir. Halkın sevdiği konularla işlenmiş, halkın hayran olduğu sanatçılarla çevrilmiş ve sevilen müziklerle donatılmış filmler ile sinema sektörü “halk sineması” kavramıyla tanışmış ve özellikle 1958-1960 seneleri arasında bu kavram daha da önemli hale gelmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Halit Refiğ’in şu ifadeleri de önemli görülmelidir:

Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizmin sermayesiyle kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir halk sinemasıdır. (Makal, 2005: 111).

Halk Sineması kavramıyla belki de anlamamız gereken kısaca halk ne istiyorsa halka onu sunmak, sanatı halk için toplum için yapmaktır. Bu görüş ile aslında halka sinema sanatıyla bilgilendirme veya yönlendirme yapmak da mümkün görülmemektedir. Ancak bazı hususlarda halka filmlerle yardımcı olduğu muhakkaktır. Örneğin bu dönemdeki filmlere bakıldığında romanlardan uyarlanan filmlerin yoğun olduğu görülmektedir.

Okur-yazar oranının az olduğu bu yıllarda halk için, okuyamadığı hikayeleri beyaz perdede izlemek kolay olmuş ve uyarlama filmler oldukça tutulmuştur (Yağız, 2009: 40). Belirtilen gelişmeler ve halkın sinemaya olan ilgisi, beraberinde sinema eleştirmenliğini de getirmiştir. Düzenli olarak 1956-1957 yılları arasında başlayan, dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde yayınlanan bu eleştiriler sinema izleyicisi için önemli bir gelişme olmuştur (Güçhan, 1992: 80). 1950 yılında ilk sinema eleştirisini İzmir Anadolu gazetesinde Tarık Dursun K. yazmaya başlamıştır. 1951 yılına gelindiğinde Tunç Yalman ve Attila İlhan, 1952 yılında Çetin A. Özkırım Milliyet ve Akşam Gazetelerinde, “Kamera” takma adıyla Dünya Gazetesinde Semih Tuğrul ve Metin Erksan, 1954 yılında Vatan Gazetesinde Oktay Akbal, Yıldız Dergisinde³² Tuncan Okan ve Dinçer Güner, 1956 yılında Ulus’ta Nijat Özön, Yeni Sabah ve Akis’te Halit Refiğ, Vatan’da Salah Birsal, 1960 yılında Akşam’da Hayri Caner sinema eleştirisinde bulunan yazılar yazmışlardır (Özgüç, 1988: 112-122).

3.1.1. 1950-1960 Yılları Arasında Sansür Uygulamaları

Türkiye’de sansür, ilk zamanlar kendi adıyla kanunlaştırılmamış; kelime yumuşatılarak “Talimatname”, “Nizamname” ya da “Tüzük” olarak faaliyete geçirilmiştir. Türkiye’de film sansürünün başlangıcı, demokrasiye aykırı bir biçimde yürütüldüğü için zaman zaman değişikliğe uğrayan, 14 Temmuz 1934 tarihli “Polis

³² Bu dönemin en önemli sinema dergisi olarak kabul edilen Yıldız, 1 Kasım 1938’de başladığı yayın hayatını 1954’e kadar devam ettirmiştir. “1950lere kadar yabancı sinema odaklı ve magazin çizgisinde olan dergi 1950lerde sinema mecmuası adını alarak yerli sinemaya da eğilmiş ve ilk kez haftanın filmlerine ilişkin ciddi ve kapsamlı eleştirinin örneklerini vermiştir”. Bkz. Burçak Evren, “Dünden Bugüne Sinema Dergileri”, Cumhuriyet Dergi, 4 Nisan 1993, S: 367, ss. 8-10, s. 9.

Vazife ve Selahiyet Kanunu” ve tiyatro-sinema-radyo ve basın gibi farklı mecraları, disiplin ve kontrol altına almak için çıkarılan, 26 Mayıs 1934 tarihli “Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanunu³³”na dayanarak hazırlanan 19 Temmuz 1939 tarihli “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”ye kadar götürülebilir. 1960 Darbesi’nden sonra da yürürlükte kalan tüzükte, 1948 ve 1958 yıllarında bazı küçük değişiklikler olsa da bunlar tüzüğün ana konusunu bozan değişiklikler olmamıştır (Özön, 2013: 240-241; Gökmen, 1989: 50). Bu Nizamname, 2004 yılında yürürlüğe koyulan “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ve bu yasa uyarınca 2005 yılında yürürlüğe konulan “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik”e kadar uygulanmaya devam etmiştir (Teksoy, 2009: 482). Bu nizamnamenin 7. maddesine göre yerli ve yabancı filmlerin gösterime girebilmesi için aşağıdaki ilkeler göz önünde bulundurulmaktaydı:

1. *Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,*
2. *Herhangi bir ırk ya da milleti tezyif eden,*
3. *Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,*
4. *Din propagandası yapan,*
5. *Milli Rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan,*
6. *Umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mugayir bulunan,*
7. *Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan,*
8. *Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,*
9. *Cürüm işlemeye tahrik eden,*
10. *İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan senaryolar.* (Özön, 2013: 242; Yetkin, 1970: 214).

Konudan çok uzaklaşmadan Türk sinemasını destekler mahiyette ilk kanunun da 23 Ocak 1986’da kabul edilen ve 7 Şubat 1986’da Resmi Gazetede yayınlanan 15 maddelik “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” olduğunu da hatırlatmak yerinde olacaktır (Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu (1986), *T.C. Resmi Gazete*, 3257, 7 Şubat). Ülkemizde her dönem için sinema ve tiyatro, diğer sanat kollarına göre sansürden daha çok yara almaktadır. Diğer sanat kollarıyla uğraşan sanatçılar, duygu ve düşüncelerini özgürce eserlerinde dışa vurabilirken, sinema ve tiyatro daha gösterime girmeden politik, ekonomik ve ahlaki açıdan sansür engeline takılmaktadır (Güçhan, 1993: 55). Güçhan’a göre (1992: 80) 1950’li yıllara gelindiğinde, artık düşünce özgürlüğünden bahsetmek zor bir durum haline gelmiştir. Basınla başlayan baskılar, üniversiteden siyasal hayata kadar ilerlemiş; bu baskılardan çekinen sinemacılar, bu dönemde daha çok toplumsal gerçeklikten uzak, arkadaşlık gibi sıradan konuları ele almak zorunda kalmışlardır. Şunu da eklemek gerekir, Türk sineması sadece DP

³³ 1 Haziran 1934’de uygulanmaya başlanmıştır. Bkz. “Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun”, *T.C. Resmi Gazete*, 29 Mayıs 1934, Kanun No: 2444, s. 3859.

Döneminde değil her zaman sansürün etkisi altında kalmıştır. Nitekim Metin Erksan'ın konuyla ilgili olarak “Türk sinemasını bilimsel olarak saptamak isteyen her kişi, Türkiye’deki sanatlar içinde yalnız sinema sanatına özel, yasal bir konumda sürekli sansür uygulandığını bilmek zorundadır” şeklindeki ifadeleri duruma açıklık getirmektedir (Makal, 2005: 77-78).

Bu dönemde sansürün karşısında duranlar olduğu gibi sessiz kalanlar da olmuştur. Sansürün karşısında durmayanların çoğunluğunu yapımcılar oluşturmuştur. Çünkü hiçbir filmlerinin sansüre uğramasını istememiş ve sansür kurumuyla iyi geçinmeye çalışmışlardır. Sansürle uğraşan yapımcının en son başvuracağı kuruluş olan Danıştay’ın sansür kararını ne zaman bozacağı belli olmadığından ve bu süre zarfında yapımcı her gün maddi zararlar karşı karşıya kalacağından yapımcılar son sürede olacak hususlardan uzak kalmayı tercih etmişlerdir (Özgüç, 1976: 19). Sansür Kurulu sinemacıların hep korkulu rüyası olarak görülmekle birlikte sansürden çıkış izni alan sinemacıların da tam olarak özgür hareket edebileceğini söylemek pek gerçekçi olmaz. 1 Mart 1926’da kabul edilen Türk Ceza Kanunu’nun 426. Maddesine göre:

1 - Her nevi kitap, gazete, risale, mecmua, varaka, makale, ilan, resim, tasvir, plak, afiş, pankart, televizyon ve teyp bantları, fotoğraf, sinema veya projeksiyon filmlerini veya diğer anlatım araç ve gereçleri ile eşyayı teşhir eden veya ettirenler, bilerek dağıtanlar, satanlar veya dağıttıran veya sattıranlar, veyahut ticaret veya dağıtım veya teşhir kastıyla tersim, tasvir, hak, imal veya tab veya teksir veya imla eden veya ettirenler yahut ithal veya ihraç veya Türkiye dahilinde bir mahalden diğer mahalle nakleden veya ettirenler ve bunlar üzerinde her ne suretle olursa olsun muamelede bulunanlar veya bunların ticaretini kolaylaştırmak maksadıyla bu fiilleri icra edenler veya bu kabil anlatım araç ve gereçlerini vasıtalı veya vasıtasız şekilde tedarik edenler veya tedarik ettirenler, tedarik edilebileceğini bildirenler veya tedarik edeceğini ilan edenler veya ilan ettirenler,

2 - Eser ve mevzuları tiyatro veya sinema veya radyo yahut televizyonlarda veyahut umumi mahallerde temsil eden veya ettirenler,

3 - Hitabeleri umuma açık yerlerde veya umumi mahallerde irad edenler, İki milyon liradan on milyon liraya kadar ağır para cezasıyla cezalandırılırlar (<http://www.ceza-bb.adalet.gov.tr/mevzuat/765.htm>, 20.02.2018).

Buradan anladığımız kadarıyla sansürden çıkış izni alan sinemacılar ve filmleri sıkıntıdan kurtulmuş olmuyordu. Türk Ceza Kanunu’nun 426. Maddesine göre; Sansür Kurulundan çıkış izni alan film, yukarıdaki kanun maddelerinden birini teşkil ederse maddi olarak cezalara çarptırılmaktaydı. Bu nedenle yukarıda da bahsettiğimiz gibi sinemacılar bu cezalara çarptırılmamak için filmlerinde toplumsal gerçeklikten kaçınmayı tercih etmekteydiler. Dolayısıyla toplumsal gerçeklikten kaçan sinemacıların çoğu da önceden ifade edildiği üzere tarih konulu filmlere eğilim göstermekteydi.

Bunula birlikte, toplumsal gerçeklikten kaçan sinemacıların eğilim gösterdiği tarih konulu filmlerde açık saçık sahnelerin yayınlanmış olması da oldukça ilginçtir. Yarı çıplak cariyeler, raks eden dansözler, yıkanan kadınlar, ihanetler ve saraydaki cinsel entrikalar tarihsel filmlerin başlıca sahneleri arasında yer almış; yine de bu sahneler, filmin asıl sahneleri arasında fark edilmemiştir (Özgüç, 1976: 67). Ancak 1953’de Yıldız Dergisinde yayınlanan bir haberde, filmlerde gösterilen açık saçık sahnelerin kesinlikle yasaklandığı, bu konuda Film Kontrol Komisyonunun ise çok hassas davrandığı yazmaktadır (Yıldız, “Sansür ve Kalitesi Düşük Açık Seçik Filmler”, 1953: 23). Burada akla ilk olarak bu kadar hassas olunan bir konuda, bu gibi sahnelerin 1953’e kadar neden göz ardı edildiği sorusu gelmektedir. Bu tarz sahneler sadece izleyicilerin gözüne hitap eden, toplumsal mesajlar vermeyen filmlerdir. Film Kontrol Komisyonunun bu filmleri değil de siyasi fikirler barındıranları daha önemli gördüğü ve mesele haline getirdiği görülmektedir. Böylesi filmlerin başında da bu dönemde Metin Erksan imzalı olanlar gelmekteydi.

Film Kontrol Komisyonu tarafından en çok sansüre yakalanan rejisörlerden olan Metin Erksan, ilk sansürünü 1952’de çektiği, Âşık Veysel’in hayatını konu aldığı ilk gerçekçi köy filmi denemesi olan “Karanlık Dünya” ile almıştır. İlk etapta, filmin bazı sahneleri kesilerek filmin adı “Âşık Veysel’in Hayatı” olarak değiştirilmiştir. Fakat daha sonra film tamamen yasaklanmıştır. Nedeni ise oyuncularından olan Aclan Sayılğan ve Kemal Bekir’in gizli komünist parti kurmalarından dolayı tutuklanmış olmalarıdır³⁴. Filmde Türk Film Dostları Cemiyeti’nin 1953’ün en başarılı sanatçılarından birisi olarak kabul ettiği Ayfer Feray (Türk Film Yıldızları, 1953: 1-3) ile Aclan Sayılğan’ın bazı sahnelerinin cinsellik içermesi (Günevi Uslu, 2007: 62) ise sıkıntı arz etmemiştir. Kısa süre sonra filmin tekrar gösterime girebilmesi için şartlı da olsa izin alınabilmiştir. Bazı sahnelerde arkada görünen buğday ve burçakların kısa ve güçsüz gözükmeleriyle birlikte filmde ilkel tarımın yapılması, iktidarı rahatsız etmiş olacak ki bu duruma bir de filmde dans eden kızların bazılarının ayaklarının çıplak bazılarının da çarıklı olması eklenince filme ancak şartlı olarak izin verilebilmiştir (Kara, 2012: 11). Filmin isminin değişmesine ise sansür komisyonu gerekçe olarak Erksan’ın “karanlık dünya” derken Âşık Veysel’in doğduğu köydeki fakirliği ve gelişmemişliği kastetmesini göstermiştir. Oysaki Erksan, Âşık Veysel’in ama olmasından dolayı filmine bu ismi vermek istemiştir. Yukarıda

³⁴ İçlerinde Ruhi Su’nun da bulunduğu bu grup 1951 yılında tutuklanmışlardır. Komünizmle mücadele etmek adına yapılan 1951 tevkifatı, 1951 Ağustos’unda Doğu Berlin’de yapılmış olan Komünist Gençlik Festivali’ne katılan Sevim Tarı’nın 26 Ekim 1951’de Galata’dan vapurla Marsilya’ya hareket ederken tutuklanmasıyla başlamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aclan Sayılğan, *Türkiye’de Sol Hareketler*, Doğu Kütüphanesi, 5. Baskı, İstanbul 2009, s.247-248.

bahsedilen kısa buğday başaklarının olduğu sahneler de ABD yapımı bir haber görseliyle değiştirilmiş, filme modern tarım yapıldığını gösteren sahnelerle köy halkının sağlıklı ve refah içinde yaşadıklarını belirten konuşmalar eklenmiştir (Makal, 2005: 95). Hal böyleyken kırsalda sinema salonlarının kapatıldığı³⁵ da olmuştur ki halkın refah seviyesinin için bu durumun olumsuzluğu tartışılmaz. Dolayısıyla önemli olan halkın yaşantısının nasıl gösterildiği değil, gerçekte nasıl olduğudur tezi doğruluk kazanmaktadır.

Erksan'ın sansürle olan imtihanı bununla kalmamıştır. Erksan'ın sanatını gerçek anlamda sergileyebildiği, Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını anlatan 1958 yapım tarihli filmi "Dokuz Dağın Efesi" de sansürden payını almıştır (Kuyucak Esen, 2016: 116). 27 Mayıs öncesinde ortaya koyduğu "Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı", "Gecelerin Ötesi" ve "Dokuz Dağın Efesi" filmlerinin çok da özgürlükçü olarak tarif edemeyeceğimiz bir döneme ait olmasına karşın eleştirel bir yapı içermesi, Metin Erksan'ı farklı kılan yönü olarak görülmelidir (Günevi Uslu, 2007: 51). DP Döneminde sansür, uluslararası mecralarda da sinema sektörünü etkilemiştir. Örneğin 1959 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü tarafından 1958 tarihli, rejisörlüğünü Memduh Ün'ün yaptığı, Üç Arkadaş filminin Cannes Film Şenliği'ne katılması engellenmiştir (Özgüç, 1976: 27). Uluslararası alanda sinema etkinliklerinin en önemlisi olan Cannes'da Türk filminin yer almaması esasında Türkiye için bir eksiklik olarak görülmelidir.

1950lerde sinemayı sanat olarak göremeyen azımsanmayacak bir kitlenin varlığı, uluslararası ve ulusal alanda Türk filmlerinin hak ettiği yere gelememesinde etkili olmuş ya da kalite noktasında azımsanmayacak sayıda eksiği fazla olan filmler de vizyona girmiştir. Bunu zaman zaman dile getirenler olmuşsa da konunun ticari boyutu eleştirilerin görmezden gelinmesine sebep olmuştur. 1950lerde nicelik olarak yoğun bir dönem geçiren Türk sineması, nitelik yönünden kısır kalmıştır. Elbette çok değerli filmler, yönetmenler, oyuncular, senarist ve yapımcılar ile tanışılması ve Türk sinemasının altmışlar ve yetmişler dönemlerinin temellerinin atılması bu süreçte olmuştur. Hatta bu dönem çekilen filmler sonraki yıllarda yeniden farklı bir kadro ile güncellenmiştir. Örneğin ekte afişlerini de göreceğimiz 1955'te Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki Dağları Bekleyen Kız, Süreyya Duru tarafından 1968'de tekrar çekilmiştir. 1950li yılların yinelenen filmleri sonrasındaki senelere yol göstermiş olsa da biraz önce de belirtildiği gibi halka yol gösterici olamamış ya da gösterilen yol sosyo-kültürel bir kirliliği beraberinde getirmiştir.

³⁵ Örneğin 1951'de Sarıkamış'ta belediye tarafından sinema binası olarak kullanılan kilise, Toprak Mahsulleri Ofisi'ne ambar olarak kullanması için verilmiştir. Bkz. BCA, [8.10.1951]: 30.1.98.606.5.

DP'nin son yılının ocak ayında çıkmaya başlayan Si-Sa: Sinema Sanatı dergisi, çıkış baskısında sinemanın bir sanat olduğu gerçeğini göremeyenlerden dert yanmıştır. Gündelik hayat içinde insanların sinemayı, sorunlarından uzaklaşmak adına bir eğlence olarak görmekten hala vazgeçmemiş olması probleminden bahseden derginin yazarlarından Turgut Kural yabancı sinema endüstrisi gelişirken bizim yerimizde saydığımızı söyleyerek “bir imalatçı malı beğenildiği ve satıldığı müddetçe kaliteyi yükseltmeyi düşünmez” diyerek yapımcıların da aynı mantıkla hareket ettiğini ifade etmiştir. Kural’a göre bu sorunun tek çözümü vardır o da “kalite yüksekliğine yön verecek kültür yüksekliğidir, halk kültürünün yükselmesidir” (Kural, 1960: 4). Aynı dergide benzer bir konu ele alan Aziz Nesin de “halkın beğeni ve anlayış düzeyinin yükselmesi” gerekliliğinden bahsetmiştir. Bunu yapabilecek olanlar işin ticari kısmını düşünen sinemacılar olamayacağına göre sinema ve tiyatro gibi sanat dallarını devletin ele alması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Ancak Nesin’e göre Türk sinemasının belediyeler yardımıyla ele alınarak yükseltilmesi mümkün görünmemektedir. Esas olan ilk olarak sinemacıların eğitilmiş hale gelmeleri ve başta sansür olmak üzere hiçbir şeyi bahane etmeden kaliteli filmler yapabilmeleridir (Nesin, 1960: 9-10). Si-Sa’nın 27 Mayıs Darbesi sonrasında ilk sayısında ise sanatın “özgür olmayan ortamın kapsadığı toplum” içinde gelişemeyeceği söylenmiştir (Si-Sa, “Okurlarımızla Konuşma”, 15 Haziran 1960: 3). Gündeme göre sorunun çözümlerinde de değişikliklere gidildiği görülmektedir. Ancak darbenin ardından gelen bu değerlendirme ile DP dönemine bir dokundurma yapılsa da sonradan gelen sürecin de öncekinden çok farklı olmadığını söylemek gerekir. Dolayısıyla genel olarak yerli filmlere yönelik eleştirilerde düşük kaliteli olmaları başı çekmekte ve bunun da temelinde ticari kaygıyla hareket eden ve halkın sinema kültüründen yoksun olmasından istifade eden sinemacılar olduğunu söylenmek daha mantıklıdır. Elbette özgür olmayan bir ortamda sanatın gelişebilmesi mümkün görünmemektedir. Ancak 1950lerde sinemayı sanat olarak gören kitlenin azınlıkta olduğu da ortadadır. Bu kitle sadece halk olarak da değerlendirilmemelidir. Sinemacılar içinde de durum böyledir ve böyle olduğu için sonraki süreçte değişen bir şey olmamıştır.

27 Mayıs 1960’ta ordunun yönetime el koymasından (Erer, 1963: 434) sonra, sinema sektöründe bir rahatlama olacağı düşünülmüştür. İktidara yapılan bu darbenin, halkın bütün sıkıntılarını unutturacağına inanılmıştır. Bu inanışla yeni çıkan her şey ilgiyle, zevkle karşılanmış; 27 Mayıs’tan sonra ilk bir-iki ay içerisinde gösterime giren “Gecelerin Ötesi”, “Namus Uğruna”, “Kırık Çanaklar” ve “Dolandırıcılar Şahı” filmleri büyük ilgi görmüştür. Fakat bu iyimserlik günleri çok uzun sürmemiştir. Belli bir

ekonomiye ve belli bir fikre dayanmayan darbe ve devamında gerçekleşen Yassıada duruşmaları, sosyal yaşamda bir değişikliğin olmamaya başlaması ve askeriye'nin içerisinde görüş ayrılıklarının yaşanması, 1961 yılının ortalarına gelindiğinde yeşeren umutların artık yerini karamsarlığa bırakmasına neden olmuştur (Refiğ, 2009: 23-24). Bu durum, sinemaya da yansımıştır.

3.1.2. 1950'li Yıllarda Türk Sinemasında Batı Esintisi

Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle başlayan Batı yanlısı tutum, 1950'de iktidara gelen DP'nin, "Küçük Amerika olacağız", "Her mahallede bir milyoner yaratacağız" (Kuyucak Esen, 2016: 53) vaatleriyle daha da yükselişe geçmiştir. DP döneminde Amerikan Sinemasından etkilenilerek şiddet içerikli, vurdulu kırdılı öğelerin yer aldığı "gangster" türü filmler Türk sinemasında yer almaya başlamıştır. Bu filmlere örnek olarak, Osman Seden'in "Kanlarıyla Ödediler" (1955), "İntikam Alevi" (1956), "Beraber Ölelim" (1958)i gösterilebilir (Güçhan, 1992: 79). Bunun yanında korkutucu ve fantastik türde filmler, Batı Sinemasının tesiriyle Türkiye'de kendisini göstermeye başlamıştır. Bunun ilk örneği ise "Drakula İstanbul'da" filmi olmuştur. Bu filmin Türkiye'nin ilk korku filmi denemesi (Özgüç, 1990: 67) olduğunu da belirtmek gerekir.

Türkiye'de Batıdan alınan yabancı filmleri gösterime girdiği diğer ülkelerle kıyaslandığımızda oldukça önde olduğumuzu, ayda yaklaşık 200-300 adet yabancı filmin satın alındığını ve bu filmlerin yarısından fazlasını Amerikan filmlerinin teşkil ettiğini görmekteyiz. Alınan bu filmlerin ödemelerinin dolar üzerinden yapıldığını söyleyelim. Bu durumda devletin aldığı yabancı filmlerin Türkiye'de döviz israfına yol açtığı muhakkaktır (Tuğrul, 1953: 15). Tartışılması gereken, bunun için Türkiye'ye bir dayatma yapılmış mıdır, yoksa tamamen bizden kaynaklanan bir talep mi söz konusudur sorusu olmalıdır.

DP Döneminin sonlarına doğru ülkede yaşanan döviz dengesizliği sebebiyle Amerika filmlerinin parasının bir kısmı Amerikan Büyükelçiliğinin yardımıyla imzalanan "Information Media Guaranty" sayesinde Türk parasıyla ödenmiştir. Ancak buna karşın USIA (United States Information Agency/ABD Haber Alma Dairesi) ve USIS (United States Information Service/ ABD Haber Alma Servisi) gibi Amerikan teşkilatları Türkiye'ye gönderilen filmleri teftiş ederek pek çoğunu elemiş ve otuz filmlik listeden sadece bir filme izin vermişlerdir (Makal, 2005: 97).

1957 yılını gösteren aşağıdaki tabloda yer alan, dokuz ülkenin yerli ve yabancı film sayılarını incelediğimizde Türkiye'nin yerli film sayısındaki azlığa karşılık yabancı film sayısının yaklaşık 6-7 katı daha fazla olduğunu çok net görebilmekteyiz. Türkiye'de yapılan film sayısının az olması da dışarıdan alınan ve gösterime giren sayısını artırmıştır.

Tablo 14: 1957 Yılı Ülkelere Göre Yerli-Yabancı Film Sayıları:

	Yabancı Film	Yerli Film	Toplam
B. Almanya	418	111	529
Fransa	186	114	300
Hollanda	508	3	511
İngiltere	400	81	481
İspanya	280	71	351
İtalya	318	95	413
Japonya	185	443	628
Türkiye	403	63	466
Yunanistan	350	20	370

Kaynak: (Özön, 2013: 229).

Yerli filmciliğimizin aslında her çabayı gösterdiğini, fakat devlet desteğinin olmadığını, bundan dolayı istenilen seviyeye gelineemediğini dile getiren Vehbi Belgil (1952: 1) Vatan'da bu konuda DP'nin neler yapabileceğini sıralamıştır. Bunlar şöyledir:

1. *Evvela yerli filmlerden ve onlarla ilgili şeylerden alınan vergileri yarıya indirmek, (Bazı menfaatperestler son zamanlarda yerli filmlerden de, ecnebi filmlerden olduğu gibi yüksek vergi alınmasını istemişlerdi.)*
2. *Ankara'daki Devlet Konservatuarına bir de filmcilik kısmı ilave etmek,*
3. *Devlet döner sermayesiyle, Amerika'dakilerden farksız ve en modern teknik vasıtaları muhtevi stüdyolar kurarak film çevirmek isteyenlere, bedel karşılığı kullandırmak veya stüdyo kuracaklara yardım etmek,*
4. *Her Türk Sinemasına, senede muayyen miktarda Türk filmi gösterme mecburiyetini vazetmek,*
5. *Yabancı memleketlere Türk filmi ihraç ederek mesela en aşağı on sinemada oynatan Türk prodüktörlerini mükâfatlandırmak,*
6. *Her yılın en muvaffak filmine, artistine, rejisörüne, teknisyenine... müsabaka neticesi dolgun ikramiyeler vermek,*
7. *Dublajları en aşağı hadde indirmek.*

Metin Erksan, Vehbi Belgil'in bu düşüncelerinin yanlış olduğunu ifade etmiştir. Sinemacıların bu düşünceyi sık sık savunduğunu, fakat bağımsız bir sinemayı devletin eline vermek isteyenlerin maksatlarının farklı olabileceğini söyleyen Erksan, bunu söylemek "cahillerin bile lafı değildir" diyerek ağır bir biçimde eleştirmiştir. Ayrıca kendisinin de sinema hayatı boyunca sinemasına "politik yetkiyi" hiçbir zaman uygulamadığını da eklemiştir (Öztürk ve Sönmez, 1985: 29-30).

Yerli filmciliğimizin gelişmesi herkes tarafından istenilen bir gerçektir. Halit Refiğ ve Nijat Özön'e göre, DP fikir ve sanat olayları üzerinde aşırı baskı uygulamaktadır. Bu durumun sinema alanında gelişmekten çok gerileyeceğimizi ortaya çıkaracağını dile getirmekten kendilerini alıkoyamamışlardır. İddia ettikleri baskılara rağmen gelişmiş bir sinema alanının oluşturulması için diğer sinemacılar gibi kurtuluşu "existansializm"³⁶ sığınmakta değil, Batı ve Amerikan gerçekçi sinemasından alınacak örneklerle meydana getirilecek bir toplumsal sinema oluşturmakta görmüşlerdir (Refiğ, 2009: 18).

Bu dönemde Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerin yanında film çekmek için ülkemize gelen yabancı uyruklu rejisör ve oyuncular da söz konusudur. Bunlar için Türkiye her zaman Türkiye, İstanbul ise her zaman İstanbul olmayabilir. Yani doğudaki herhangi bir yer için setin İstanbul'da kurulduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, 1920 ve 1953 yılları arasında üç kez çevrilen "Hint Mezarı"(Das Indische Grabmal) ve "Mihrace'nin Gözdesi" (Tiger von Eshnapur) filmlerinin bazı sahnelerinde İstanbul, Yalta Limanı olarak gösterilmiştir. 1957 yılında Falcone, Mee ve Lewis adındaki üç Amerikalı, Francisco'daki "Türk Haber Bürosu" tarafından Türkiye'yi Amerika'ya tanıtmak için ülkemize gönderilmiştir. 1958 yılında da yine Amerika'dan "Lax" şirketinden görevliler gelip Türkiye'de bir konu arama peşine düşmüşlerdir. Bu konular için ülkemizin tarihi güzelliklerinin anlatılacağı "Hititlerin Tarihi" ve "Çalışan, Eğlenen Türkiye" belgeselleri olacağı söylentileri yayılmıştır. Başka bir Amerikalı şirket olan "Universal International" Türkiye'ye gelip Atatürk filmi çekmek istemiş, fakat bu konuda oldukça zorlanılmasından ötürü "Universal International"ın yönetmenlerinden Otto Lang İstanbul'a gelerek Türkiye'yi Amerika'ya tanıtmak için ailesi ile birlikte yaşayan Türk çocuğunun hayatını konu alan bir film çekmeye karar vermiştir (Scognamillo, 1996: 149-174). Türkiye ile ilgilenen bir başka ülke de Almanya olmuş, "Almanya'nın en büyük

³⁶ Türk sinemasında existansiyalist/varoluşçu akımı ilk olarak Metin Erksan, Ömer Lütfü Akad ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler "köy gerçekliği, feodal toplumda kadın, kent ve köy çatışması" gibi konular çerçevesinde işlemiştir. Soğuk Savaş Döneminde hem dünyada hem de ülkemizdeki siyasi süreçler doğrultusunda daha çok toplumsal içerikli çekilen filmler, zamanla yerini "bireyin" anlatıldığı filmlere bırakmıştır ki özellikle 1990lı yıllarda ön plana çıkan bu tür filmler öncülük eden Ömer Kavur olmuştur. Bkz. Aliye Akdoğan, "Türk Sineması ve Varoluşçuluk", *Sanat Cephesi*, S: 3, 2010, ss. 41-48, s. 43.

film şirketi olan Bavariya'nın artistlerinin de bulunduğu grup memleketimizde bir renkli film çevirmek üzere" (Radyo Haftası, "Rekabet", 22 Aralık 1956: 14) 1956'da Türkiye'ye gelmişlerdir. Haberde "renkli film" vurgusu dikkat çekmekle birlikte Türk sinemasının ilk yerli filminin bu haberden üç yıl önce, 1953'te çevrilen, Muhsin Ertuğrul'un da son filmi olan "Halıcı Kız" olduğunu belirtmek gerekir. İlk renkli Türk filminde imzası olan Ertuğrul, aynı zamanda ilk sesli Türk filmi olan, 1931 yapımı İstanbul Sokakları'nın da yönetmenidir (Şekeroğlu, 1979: 4).

Batı Sinemasında rol alan oyuncular arasında Türk asıllı oyuncuların da varlığından söz etmek gerekir. Ayrıca filmlerde Türk olmadığı halde Türk rolü üstlenenler, kendisini Türk olarak tanıtanlar da görülmüştür. Bunlardan en bilineni çapkın Felice'dir. Kendisi "*Napoli güldürü tiyatrosunun "repertuar" oyunlarından Eugenio Scarpetti'nin kaleme aldığı Napolili Bir Türk'ün (Un Turco Napolitano) ve de Mario Mattoli'nin yönetiminde 1952'de çevrilen aynı adlı filmin kahramanıdır*". Toto adı ile ünlenen Felice, filmde kendini hep Bizans Prensi olarak tanıtmıştır. Hapishane arkadaşı "Faina" ile birlikte bayıltıkları şişman ve fesli bir Türk'ün kimliğini çalarak, zengin olan Don Pasquale'in evine yerleşir. Türk olduğu için hadım olduğu sanılan Felice'nin Türk olmadığı anlaşılınca evden kovulur. Bu filmle Felice (Toto), büyük bir başarı kazanır. Toto, 1953'de yine aynı yönetmenle çekilen "Dünya'nın En Büyük Gösterisi" (Il Piu Grande Spettacolo del Mondo) filminde oynamış ve burada başına fes takarak "karikatüre" dönüşen bir Türk olmuştur. Batı Sinemasına bakıldığında hiç kuşkusuz "Türk" denilince akla, fesli erkeklerin ve göbek dansı yapan kadınların geldiğini görmekteyiz (Scognamillo, 1996: 160-161). Bu durumun 1950li yıllarda dahi değişmemesi ise oldukça ilginçtir.

Türk sinemasında bu dönemde dışarıdan gelen filmler arasında toplumsal yaşam içinde de yankısı büyük olan Avare önemli yer tutmaktadır. Bu durum Türk insanının sadece Batılı filmlerin tesirinde kalmadığını da göstermektedir. Toros Film'in sahibi Toros Şenel Türk filmlerini satmak için gittiği Hindistan'da umduğunu bulamayınca Raj Kapoor ve Nargis'in başrolleri paylaştığı Avare ve Barsaat filmleriyle geri dönmüştür. 22 Kasım 1954'te İzmir'de Yıldız Sineması'nda vizyona giren ve izleyici rekoru kıran film, 14 Şubat 1955'te de İstanbul'da Sümer Sineması'nda gösterime girmiştir. Avare filmi ve müziği Türkiye'de uzun yıllar ününü muhafaza etmiştir. Bu durumu Yüksel Sineması'nın sahibi Yüksel Kazmirci şu şekilde açıklamıştır:

Toros Şenel bir Ermeni filmci, hem de aile dostumuz. Elinde bir Hint filmi var, hiçbir yerde oynamamış. Oda bilmiyor iyi mi değil mi. Avare filmi. Acayip bir rağbet, tarihimizde görmediğimiz bir rağbet oldu. Uzun da bir filmdi. Günde anca üç seans

yapabiliyorduk. Raj Kapoor'un avareliğini bizim halkımız o kadar sevdi ki kendine mi benzetti bilemiyorum, o şarkılarıyla, o avareliğiyle çok tuttu filmi. Bütün seanslar full... (Bengi, 2016: 27).

Türk sinemasının geçmişten günümüze en belirgin özelliği belki de insanların kendisini bulduğu filmlere rağbet etmesidir. Bunun bilincinde olan film şirketleri, yapımcılar ve yönetmenler ile senaristler de özellikle halkın hissiyatını okşayan konuları ve halka yakın olan karakterleri Türk sinemasına taşımışlardır. Öte yandan Batı sineması ve sanatçılarının basın aracılığıyla halka çok fazla servis edilmesi ister istemez Anadolu insanında Batı hayranlığını sinema sektöründe de had safhaya çıkartmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin en belirgin politikası olan Batı etkisinde bir Türkiye, kendisini sinema dahil sanatın her alanında fazlasıyla göstermiştir. Bu etkiyle de genel olarak yabancı filmlere ilgi yerli filmlerle yarışmış ve hatta bu ilgi yarışını genelde de Batı sineması kazanmıştır.

3.2. SİNEMACILAR DÖNEMİ REJİSÖR VE OYUNCULARI³⁷

3.2.1. Rejisörler

3.2.1.1. Lütü Ömer Akad (1916-2011)

Lütü Ömer Akad, 1916'da İstanbul'da doğmuştur. Babası Halep'ten göç eden Ömer Efendi, annesi ise İzmitli Selma Hanımdır. İlköğrenimini Saint Janne d'Arc Fransız Okulunda, orta öğrenimini Galatasaray Lisesi'nde ve yükseköğrenimini Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nda tamamlamıştır. 1942'de mezun olduktan sonra kısa bir süre memurluk yapan Lütü Ö. Akad; Sema, Lale ve Erman Film'de muhasebecilik ve prodüksiyon (yapım) amirliği yapmıştır (Kuyucak Esen, 2016: 79-80). Erman Film'de muhasebecilik yaparken Hürrem Erman'ın desteğiyle "Vurun Kahpeye" (1949) adlı filmini çevirmiştir.

Milli Mücadele'yi anlatan ve Halide Edip Adıvar'ın kitabından uyarlanan bu filmle, daha ilk aktivitesinde önemli bir başarı elde etmiştir Akad. (Özgüç, 1993: 20). Film, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'da öğretmenlik yapan Aliye öğretmenin yaşam öyküsünü konu edinmiştir. Başrolde Sezer Sezin'in oynadığı (Kuyucak Esen, 2016: 80-

³⁷ İncelenen kaynaklarda sıkça geçen "rejisör" kavramı, 1950li yıllarda yoğun bir kullanıma sahiptir ve "yönetmen" anlamına gelmektedir. Bkz. <http://www.tdk.gov.tr>, (Erişim Tarihi 24.05.2018).

81) filmde, iyi karakterleri Kemal Tanrısever, Arşevir Alyanak ve Mahmure Handan; kötü karakterleri ise Settar Körmükçü, Vedat Örfü Bengü ve Temel Karamahmut canlandırmıştır (Onaran, 1994: 54). Bu filmle Akad, yeni bir dönemi (Sinemacılar Dönemi) de başarısıyla birlikte getirmiştir (Özgüç, 1993: 20).

Vurun Kahpeye'den sonra, 1950'de Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin 17 yıl önce sergiledikleri operet olan "Lüküs Hayat" filmini çeken Akad'ın bu filminin başarılı olamadığını görmekteyiz. 1952'de Irak'a giderek orada "Tahir ile Zühre" ve "Arzu ile Kamber" filmlerini çeken ve bu filmlerde Mısır filmlerini aratmayan, folklorik öğeleri fazlasıyla kullanan Akad, Sezen Sezin- Kenan Artun çiftini de sinemaya tanıtan isim olmuştur (Özön, 2013: 160). Irak'ta çektiği bu filmlerden sonra aynı yıl Kemal Film'e geçen Akad; Osman Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İliyadis ile iki yıla dokuz film sığdırmıştır. Bu filmlerden ilki de döneme damgasını vuran "Kanun Namına" olmuştur (Kuyucak Esen, 2016: 81). Marcel Carné'nın Le Jour se Leve filminden uyarlanan 1952 yapımı Kanun Namına, polisiye türde çekilmiştir (Şekeroğlu, 1979: 4).

Film, II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da yaşanmış gerçek bir olayı konu almaktadır. Tornacı ustasının kıskançlık nedeniyle baba evine geri dönen karısını geri almak üzere gittiği evde, karısının geri dönmek istememesi üzerine işlediği cinayetten dolayı dükkânına kapanıp polislere direnen ve sonunda tabancasındaki son kurşunla kendini vuran bir genç adamın hikâyesi işlenmiştir. Ayhan Işık'ın başrolde oynadığı filmde Gülistan Güzey, Muzaffer Tema, Neşe Yulaç, Pola Morelli ve Settar Körmükçü rol almıştır. Döneme damgasını vuran bu filmle Akad, kamerayı sokağa taşıyarak gelişmekte olan sinema sektörüne gerek anlatım noktasında, gerek konusu ve görüntüsüyle, gerekse de tiyatro dışından gelen oyuncularla önemli bir katkıda bulunmuştur (Onaran, 1994: 55).

Ardından casusluk filmi olan "İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı" filmini 1952'de çekmiştir. Başrolünü Ayhan Işık'ın oynadığı film, halk tarafından beğenilse de sinema eleştirmenleri tarafından beğenilmemiştir (Kuyucak Esen, 2016: 82). Akad'ın anılması gereken bir diğer önemli filmi ise 1953'te çektiği "Altı Ölü Var-İpsala Cinayeti" filmidir. Bu filmin senaryosu Orhan Hançerlioğlu ve Ferdi Öner tarafından yazılmıştır. Konusunu İpsala'da yaşanmış ve Dünya Kriminoloji Kongresi'nde ikincilik almış gerçek bir olaydan alan filmde, durgun bir karaktere sahip olan makinist Ali Rıza ile daha hareketli bir karaktere sahip karısıyla aralarındaki uyumsuzluk ve karısının Ali Rıza'nın arkadaşına hissettiği duygulardan dolayı işlenen cinayet ve intihar işlenmiştir. "Altı Ölü Var" ile

“Kanun Namına” filminden sonra Akad, önemli bir başarı elde etmiştir (Özön, 2013: 163-164; Kuyucak Esen, 2016: 82).

1953 yılında çevirdiği, işlemediği suçtan dolayı Sinop’ta hapiste olan elektrikçi Kemal’in, oğlunu arkadaşına bırakarak kötü yola düşüp öldüğünü bilmesini isteyen karısından haber alamadığından dolayı, hapisten kaçarak gerçek suçluları bulmak için İstanbul’a gelişini konu alan “Katil”, Kanun Namına filminin bir devamı niteliği taşımaktadır. Başrollerini Ayhan Işık ve Gülistan Güzey’in paylaştığı filmde Muazzez Arçay ve Nubar Terziyan iyi karakterlere, Turan Seyfioğlu ve Neriman Köksal kötü kişileri canlandırmışlardır (Onaran, 1994: 56-57).

Akad, 1953 yılında çevirdiği “Öldüren Şehir” filminde ise hapisteki nişanlısının yokluğunu fırsat bilerek gece kulübünde çalışan bir arkadaşı sayesinde ihtişamlı şehir hayatına giren kızın öyküsünü ele almıştır. Başrolleri Ayhan Işık ve Belgin Doruk canlandırırken (Kuyucak Esen, 2016: 83) diğer karakterleri Turan Seyfioğlu, Settar Körmükçü, Kenan Pars ve Pola Morelli canlandırmıştır (http://www.tsa.org.tr/SITE_URL/film/filmgoster/5592/olduren-sehir, 25.02.2018).

1955 yılında Yaşar Kemal’in romanından uyarlanan “Beyaz Mendil” ise Akad’ın önemli filmlerinden birisi olarak sinema tarihimizde yerini almıştır. Filmde Hasan ve Zeliha’nın sevdâ öyküsü işlenmektedir. Zeliha’yı babası, Hasan’a değil de başkasına vermeye kalkışınca düğün gecesi Hasan, Zeliha’yı kaçıır ve Zeliha’nın kocası aylarca izini sürse de Zeliha’ya ulaşamaz. Zeliha saklandıkları yerde ince hastalığa yakalanır ve hayata gözlerini yumar. Filmde Zeliha’yı Alman asıllı Ruth Elisabeth oynamış ve halk tarafından bu durum yadırganmamıştır. Diğer rollere Fikret Hakan, Kadir Savun, Settar Körmükçü, Ahmet Tarık Tekçe ve Feridun Karakaya başarılı bir şekilde can vermiştir (Onaran, 1994: 57). Akad, “Beyaz Mendil” ile 1950’li yıllarda ilk gerçekçi köy filmini beyaz perdeye sunmuştur (Hakan, 2012: 178).

Burada ele aldığımız filmlerden ayrı Akad; Oyna Kızım Oyna (Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar), Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Kardeş Kurşunu, Görünmeyen Adam İstanbul’da, Meçhul Kadın, Kalbimin Şarkısı, Ak Altın, Kara Talih, Meyhanecinin Kızı, Ana Kucağı, Yalnızlar Rıhtımı, Zümrüt, Cilalı İbo’nun Çilesi ve Yangın Var filmleriyle de dönem içinde adından söz ettiren bir rejisör olmuştur (Onaran ve Akad, 2013: 14-15; Özön, 2013: 163-166).

95 yıllık ömrüne birçok film ve belgesel sığdıran Akad, Türk Sinemasının mihenk taşları arasında yer almaktadır. Dönemin en önemli olayları arasına girebilecek olan

Batılılaşmadan uzak kalarak izlerken “Türk Filmi” diyebileceğimiz filmler çekmiştir. Akad’ın yapaylıktan uzak özgün bir sinema dilini kullanması da onu farklı ve değerli kılan en önemli niteliklerden olmuştur. Filmleriyle gelecek nesillere, gerek toplumsal gerekse estetik açıdan değerli bir miras, hazine sunmuştur.

3.2.1.2. Muharrem Gürses (1913-1999)

Amasya’da 1913 yılında dünyaya gelen Muharrem Gürses (Kirel, 1995: 59), büyük bir karagöz hayranı olmasıyla tanınmıştır. Çocukluğunda karton ve yatak çarşaflarından gölge oyunu yapan Gürses, dedesi Şirvanlı Mehmet Efendi’nin çabalarıyla bu tutkudan vazgeçip tiyatro oyunlarına merak sarmıştır (Özgüç, 1992: 22-23). Şehir Tiyatrosu’na girmek için, 1931 yılında İstanbul Öğretmen Okulu’ndan üçüncü sınıfta ayrılmıştır. Şehir Tiyatrosundan sonra, İstanbul Ses Tiyatrosu ve İzmir Şehir Tiyatrosu’nda görev yapmıştır. Bunlarla eş zamanlı dönemin gazetelerinde romanlar yayınlamış ve yine birçok “radyofonik³⁸” oyunlar hazırlamıştır (Özön, 2013: 171).

Muharrem Gürses, akademik yazılarda adından sıkça bahsedilmeyen rejisörlerden birisi olmuştur. Rejisörlük hayatına 1952 yılında başladığı göz önünde bulundurulursa, dönemin sinemasını anlayabilmek için Gürses’in iyi bilinmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dönemin sinemacılarından Agâh Özgüç onu “*Türk Sinemasında önemli köprü olan ama unutulmuş bir ‘sinema marjinali’*” olarak tanımlarken, Halit Refiğ, “*bilinmeyen, çok tanınmayan, yarı efsane*” olarak değerlendirmektedir (Kirel, 1995: 59). Göz önünde tutulmamasına rağmen sinema piyasasında bir çıkış elde edip “*Muharrem Gürses Okulu*”nu meydana getirmiştir ve rejisörlüğe başladığı 1952 yılından 1960 yılının sonuna kadar toplamda 58 film çevirmiştir (Özön, 2013: 171).

Muharrem Gürses sinemasının en büyük özelliği, “Dümbüllü Tarzan” (1954), “Şarlo İstanbul”da (1954), “Curcuna” (1954) gibi birkaç filminin yanı sıra konularının çoğunluğunun adlarından³⁹ belli olduğu gibi melodram ağırlıklı olmasıdır (Özön, 2013: 172). Gürses’in bu konuda örnek aldığı kişi Topal Atıf olmuştur. Agâh Özgüç, Muharrem Gürses’in yayınlanmamış anılarından bizlere şu cümleleri aktarmıştır: “Beni ciğerimden

³⁸ Radyofonik, radyo oyunu anlamına gelmektedir. Bkz. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=REJ%C4%B0S%C3%96R (Erişim Tarihi 24.05.2018).

³⁹ “Yetimler Ahı, Gülmeyen Yüzler, Yavrularımın Katili, Talihsiz Yetime, Vicdan Azabı, Talihsiz Yavru” gibi isimler ile filmlerin içeriği anlaşılabilir. bkz. Özön, 2013: 172.

saran, Topal Atıf'ın seyircisini zırlı zırlı ağlatan melodramları oldu. Deli oluyordum onu seyrederken, göğsümü döve döve ağlıyor, ah bende onun gibi şu milleti bir ağlatabilsem". (Özgüç, 1992: 23). Nispeten de böyle olmuştu. Seyircilerine ağlayacak kadar duygusal anlar yaşatan Gürses, diğer rejisörlerin de kendisinden etkilenmesini sağlamıştır.

Gürses'in işlediği bu melodramların, diğer rejisörlerin işledikleri konular gibi olmadığını belirtmek gerekir. Bu filmler yapmacık olmayan, daha gerçekçi, sadece ticaret amaçlı yapılmayan filmlerdir. Halkın isteğini çok net görebilen Gürses, onların acılarını, çilelerini, yaşadığı bütün zorlukları görerek ve hissederek filmlerini yönetmiştir. Onu Gürses yapan da bu toplumsal gerçekliğe yakın olmasıdır (Özön, 2013: 172).

İlk çevirdiği film, çekimlerine 1951 yılında başlanıp 1952'de tamamlanan, 6 Şubat'ta İstanbul'da Şark, İnci, Turan, Çemberlitaş ve Marmara Sinemalarında gösterime giren "Kara Efe/Zeynep'in Gözyaşları" olmuştur. Filmin şarkılarının hepsini Ankara Radyosu ses sanatçısı Saime Sinan seslendirmiştir. Yine radyo sanatçılarından olan Cihan Işık ve Leyla Nil'in oynadığı filmde, Arif Sami Toker korosuyla eşlik etmiştir. Danslarıyla ise Nimet Alp ve Luiza Nor'un boy gösterdiği hem melodram hem de müzikal bir havada seyirciye sunulan film oldukça fazla ses getirmiş (Tanyer, 2012: 215), sinema salonları taşmış ve izdiham yaşanmıştır (Kirel, 1995: 59).

Film halk nazarında beğenilse de filmde gösterilenlerin ve yaşananların gerçek hayatla çakıştığı bir durum da söz konusudur. Filmin bazı sahnelerinde İtalyan esintileri görülmüştür. Özellikle gölbaşında bacaklarını açarak çamaşır yıkayan kızların bulunduğu Türk toplum yapısıyla bağdaşmamaktadır (Özgüç, 1992: 24). İşin ilgi çekici kısmı ise filmde gösterilen çıplaklık, Sansür Komisyonu tarafından anlayışla karşılanmıştır (Tanyer, 2012: 215). Muharrem Gürses'in diğer filmlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Tablo 15: Muharrem Gürses'in Rejisörlüğünü Yapmış Olduğu Diğer Filmler:

1952	Kubilay, Yanık Ömer
1953	İhtiras Kurbanları
1954	Bir Şoförün Hayatı, Canlı Karagöz, Dümbüllü Tarzan, Düşen Kızlar, Hürriyet Uğrunda Mukaddes Yalan, Şarlo İstanbul'da, Vahşi Kız
1955	Curcuna, Gülmeyen Yüzler
1956	Günah Köprüsü, Köy Canavarı, Öldürdüğüm Sevgili, Sazlı Damın Kahpesi, Yayla Güzeli Gül Ayşe, Yedi Köyün Zeynep'i, Yetimler Ahı
1957	Allı Gelin, Ceylan Emine, Dertli Gönül Şirvan, Yanık Kezban, Yavrularımın Katili
1958	Allah Korkusu, Bana Gönül Bağlama, Ninni Talihsiz Yetime, Tütüncü Kızı Emine, Vicdan Azabı, Yavrum İçin

1959	Balıkçının Kızı Gülnaz, Beklenen Bomba, Dağların Şahini Yörük Efe, Pamukçu Güzeli Halime, Sokak Şarkıcısı, Şehvet Uçurumu
1960	Can Mustafa, Talihsiz Yavru, Ve Allah Aptalları Yarattı

Kaynak: (Özgüç, 1992a: 26).

3.2.1.3. Metin Erksan (1929-2012)

1929 yılında Çanakkale’de doğan Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünden mezun olmuştur (Kuyucak Esen, 2016: 115). Önemli işlere imza atan diğer yönetmenler içinde, üniversite öğrenimini tamamlayan ve herhangi bir dalda değil, sinema alanında onu bir adım ileriye taşıyabilecek bir öğrenim alan yönetmen olmuştur. Erksan’ın eğitimi esnasında sanat ile ilgili dersler alması kendisinin sinema konusunda düşünmesini sağlamıştır (Kayalı, 2015: 72) ve “Kamera” (Özgüç, 1993: 22) takma adıyla üniversite yıllarında sinema eleştirileri yayınlamıştır (Kuyucak Esen, 2016: 115).

Metin Erksan, ilk olarak 1950 yılında Atlas Film şirketi adına, Yusuf Ziya Ortaç’ın eseri “Binnaz”ın senaryosunu yazmış fakat bu senaryoyu beyaz perdeye aktaramamıştır. “Binnaz”; aradan on yıl geçtikten sonra, Mümtaz Yener tarafından perdeye aktarılmıştır. 1952 yılında Âşık Veysel’in hayatını konu alan “Karanlık Dünya” filmini çekmiştir fakat film sansüre takılıp geri çevrilmiştir. Uzun çabalardan sonra kesilip biçilerek 1953 yılında yayınlanmıştır. Sarsıntılı geçen 1952 yılından sonra bir yıl ara verip Dünya Gazetesi’nde sinema eleştirmenliği yapmaya başlayan Erksan, buradaki eleştirmenliği de kısa sürede bırakıp 1954’te “Cingöz Recai/Beyaz Cehennem” filmini çekmiştir (Özön, 2013: 173-174).

Arkasından Kuyucak’ın ifadesiyle ticari amaçla 1954’te “Yol Palas Cinayeti”, 1956’da “Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi” filmlerini çekmiştir. “Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi” filmini tamamlamadan askere giden Erksan, Ordu Foto Film Merkezi⁴⁰’nde askerliğini yaparken, “Dünya Havacıları Türkiye’de” adlı belgesel çalışmasını çekmiştir (Kuyucak Esen, 2016: 116). Askerden döndükten sonra, 1958’de başrolünde Fikret Hakan’ın oynadığı, “Dokuz Dağın Efesi” adlı filmin yönetmenliğini

⁴⁰ Merkez Ordu Sinema Dairesi adıyla 1915’de kurulan kurum, Osmanlıdan günümüze kadar birçok filmin saklandığı bir kurumdur. Şuan ki ismi Türk Silahlı Kuvvetleri’nin bünyesinde, Foto Film Merkez Komutanlığı’dır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2015: 88-89).

yapmıştır. Çakıcı Mehmet Efe'nin yaşamını anlatan film, Erksan'ın önceki filmlerine kıyasla en iyisi olarak değerlendirilmiştir (Özön, 2013: 175).

Erksan, 1958 yılında “Hicran Yarası”nı çekmiştir. Bu filmde bir sokak şarkıcısının serüvenini anlatan Erksan'ın başarıyı yakalayamadığını belirtmek gerekir. Filmde alaturka şarkılara sık sık yer vermesi filmi sıkıcı bir havaya sokmuştur. “Hicran Yarası” ilgisiz kalınca Ege'ye giderek bir belgesel filmi olan “Büyük Menderes Vadisi”ni çekmiştir. Bu belgesel de ilgisiz kalınca İstanbul'a geri dönen Erksan, 1959'da “Şoför Nebahat” adında bir film çevirmiştir (Özön, 2013: 176). Erksan filmde “erkeksi kadın” tipini ele almıştır. Başrole Sezer Sezin'in can verdiği filmde, babasının ölümünden sonra ailesini geçindirmek için babasının mesleğini devralıp şoförlük yapan Nebahat'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Film bir öncekilere nazaran daha fazla ilgi görmüştür (Onaran, 1994: 62).

Metin Erksan nihayet ondan beklenen hamleyi yaparak, 1960'da başarıları beraberinde getiren “Gecelerin Ötesi” filmi çekmiştir. Film, “Erksan'ın ifadesiyle, her mahallede birkaç milyonerin ortaya çıktığı bir dönemde yenik düşen bazı gençlerin acıklı serüvenlerini” anlatmaktaydı (Onaran, 1994: 62). Altı arkadaşın benzin istasyonunu soymaya kalkışması ve filmin sonunda hapse girmesini anlatan filmde kahramanlar Kadir Savun, Suphi Kaner, Oktar Durukan, Erol Taş, Hayati Hamzaoglu ve Metin Ersoy canlandırmıştır (<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5957/gecelerin-otesi>, [Erişim 25.02.2018]).

Erksan, “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan on yıllık süreçte, “Karanlık Dünya”nın yanı sıra “Şoför Nebahat”, “Yol Palas Cinayeti”, ve “Gecelerin Ötesi” filmlerinde de sansürle mücadele etmek zorunda kalmıştır (Algan, 2017: 26). Fakat her zaman sinemamızı hem anlatım hem görüntü ve diğer teknik açılardan geliştirmekte olan yönetmenlerden olmuştur. Her daim hareketli ve renkli olan Erksan'ın sinemasında “toplumcu gerçekçi filmlerden, psikolojik, ekspresyonist, sürreal deneysel filmlere, aksiyondan, melodrama” birçok farklı konu işlemesi, onu özgün bir yönetmen yapmıştır (Köksal, 2017: 93).

3.2.1.4. Atıf Yılmaz Batıbeki (1925-2006)

1925 yılında, Mersin'de dünyaya gözlerini açan Atıf Yılmaz, ilköğrenimini Mersin Çankaya İlkokulu'nda tamamlamıştır. Lise öğrenimine İstanbul'da devam etmek

istemmiş ve İstanbul Işık Lisesi'ne kaydolmuştur. Fakat ailesinin okulun parasını karşılayacak maddi durumu olmadığından Mersin'e geri dönerek Adana Erkek Lisesi'ne başlamıştır. Başarılı bir öğrenci olmadığından ve anne babasının boşanmasından dolayı tekrardan İstanbul'a gidip Kabataş Lisesi'ne kayıt olan Yılmaz, Mersin'de lisenin açıldığını duyar duymaz geri dönüp bu lisede öğrenim görmeye başlamıştır. Bütün dersleri kötü olduğu için sürekli sınıfta kalan Yılmaz, okulu bitirebilmek için özel dersler almaya başlamış; zar zor liseden mezun olduktan sonra babasının yanına İstanbul'a gitmiştir (Yılmaz, 1991: 11-36).

Yılmaz, lise yıllarında yazdığı senaryoyu, Sohban Koloğlu ile Atlas Film'e göndermiştir. Yönetmenlik hayalleri kurduğu bu yıllarda İlhan ve Aydın Arakon kardeşler ile Şadan Kamil, senaryonun fena olmadığını, fakat sezon için bu tür film yapmak istemediklerini söyleyip senaryoyu geri çevirmişlerdir. Yılmaz pes etmeyerek Şadan Kamil'in asistanı olmak için çaba harcamıştır. Ama bu da sonuçsuz kalmış ve Hukuk Fakültesini kazanmıştır. Ancak okumak istediği Mimarlık Bölümünün derslerine girmeye başlamışsa da bu durum ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 1991: 37-40).

1947 yılında Nuri İyem'in atölyesinde ders almaya başlayan Yılmaz, Tavanarası Ressamları topluluğuna dahil olmuştur (Özön, 2013: 177). İlk filmi "Kanlı Feryat"ı da burada ders alırken çekmeye başlamıştır (Yılmaz, 1991: 40-44). 1952 yılında beyaz perdeye aktarılan bu film, Atıf Yılmaz'ın ilk melodram filmi olmuştur (Suner, 2006: 293). Semih Ev'in 1950 yapımı "Allah Kerim" ve 1951 tarihli "Sihirli Define" filmlerinde rejisör yardımcılığı yaparak adım attığı yönetmenlik hayatında, Yılmaz'ın çevirdiği ikinci film Erman Film adına 1952'de yaptığı "İki Kafadar Deliler Pansiyonunda" olmuştur (Özön, 2013: 177-178).

Atıf Yılmaz; Atilla İlhan, Orhan Kemal, Vedat Türkali ve Kemal Tahir gibi romancıların eserlerini sinemaya uyarlamıştır (Onaran, 1994: 66). Kerime Nadir'in romanından 1953'te uyarlanan "Hıçkırık", Yaşar Kemal'den 1959'da uyarladığı "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası" (Kuyucak Esen, 2016: 103) ve Oğuz Özdeş'ten 1954'te "Aşk İstiraptır" ilk akla gelenlerdir. Ayrıca Esat Mahmut Karakurt'tan uyarladığı "Kadın Severse", "Dağları bekleyen Kız", ve "İlk ve Son" 1955'te beyaz perdeye taşınmıştır. Yine Ethem İzzet Benice'den uyarladığı "Beş Hasta Var" filmlerinin başarılı bulunması da uyarlama filmlerin ülke içinde yayılmasında büyük paya sahip olmuştur (Özön, 2013: 178). Beş Hasta Var, "Türk filmciliğinin yüzünü ağartacak" olmasıyla lanse edilmiştir. Lale Film'in 250 bin lira harcadığı filmin sadece kostümlerine 50 bin lira harcanmasının haber yapıldığı dergide sözlerin "Avrupa ve Amerika filmciliği her gün dev adımlarla

ilerlerken yerli filmciliğimiz de bu arada büyük hamlelere ilerlemektedir” (Sine Radyo Haftası, 1 Aralık 1956, ss. 19) şeklinde başlaması sinemada Batı ile kıyas, daha doğru tabirle özentinin devamını göstermektedir. Batıya bağlı kalarak, her filmde Batı’yı akıldan çıkarmayarak yapılan yorumlar, 1950lerin bariz özellikleri arasında yer almaktadır.

1954’de tamamen karşı olduğu Kore Savaşı’nı, “Şimal Yıldızı” ile beyaz perdeye aktaran Atıf Yılmaz, filmin senaryosuna savaşa karşı olduğunu belirten sahneler koymak istemişse de bu mümkün olmamış ve filmde Türk askerlerinin kahramanlıklarını anlatmıştır. Filmde Ayhan Işık, Nurhan Nur, Atıf Kaptan, Temel Karamahmut, Mümtaz Ener, Kadir Savun, Settar Körmükçü, Sadettin Erbil, Kemal Edige filmdeki kahramanlara can vermişlerdir. Dönemin en pahalı filmi olan Şimal Yıldızı, çekimleri epey uzun süren filmler arasında tarihte yerini almıştır (Yılmaz, 1991: 89-90). Kore Savaşı’nı konu alan bir diğer film de 1955’te Orhan Elmas tarafından çekilen “Ezo Gelin”dir. Kore’ye giden Ali’nin yolunu gözleyen Ezo’nun hikâyesinin anlatıldığı filmin müziği de Malatyalı Fahri Kayahan tarafından yakılan “Kore’den Dönüş” adlı ağıt olmuştur: “Bir emir geldi asker yürüdü, Kore Dağlarını Türkler Bürüdü” (Meriç, 2016: 210).

1957 yılının sonlarına doğru yapmış olduğu “Gelinin Muradı”, diğer filmleri bir kenara bırakıp konuşulması gereken film olmuştur Atıf Yılmaz için. Filmde teknik aksaklıklar olmasına rağmen halk tarafından hem çekim esnasında, hem de beyaz perdeye yansıdığında büyük ilgiyle karşılanmıştır. Çekimleri Bursa’da gerçekleşen film, doktor çıkan bir gencin kasaba kızları tarafından ilgi görmesi, onun ise bir kıza sevdalanması ve doktor gencin babasının zengin olmamasından dolayı kızın babasının sorun çıkarması, bir iddia sonucu sevdiğini kaybetmesi ve İstanbul’da iki aşkın kavuşmasıyla mutlu bir sonu konu almıştır. Kemal Bilbaşar’ın hikâyelerinden oluşan bu film, kasaba gerçeklerini ilk ele alan film olma özelliğine bürünmüştür (Özön, 2013: 179). Atıf Yılmaz da (2011: 114) “Gelinin Muradı da çok şey öğretmişti bana. İlk kez film yapmanın soyut zevki dışında sevdiğim, yatkınlığım olan bir türde film yapabilmenin tadını almıştım” diyerek film hakkındaki sevincini dile getirmiştir.

Döneme damga vuran Kurtuluş Savaşı filmlerinden uzak kalamayan Atıf Yılmaz, 1959 yılında “Bu Vatanın Çocukları” filmini beyaz perdeye aktarmıştır. Bu filmi diğer Kurtuluş Savaşı konulu filmlerden ayıran özelliği, duygu sömürüsü yapmadan sadece Gaziantep’ten Ankara’ya gizli belgeler getiren iki gencin, yolda karşılaştıkları zorlukları ele alması olmuştur (Kuyucak Esen, 2016: 102). Filmde gençlerin başına dert olan

oyuncular Talat Gözbak ile Bilge Zobu iken Yılmaz Güney de gençleri koruyan oyuncu rolündedir (Yılmaz, 2011: 138).

Atıf Yılmaz'ın diğer filmleri ise, 1958 yılında “Yaşamak Hakkımdır”, “Bir Şoförün Gizli Defteri” ve “Kumpanya”; 1959 yılında “Alageyik” ile “Karacaoğlan'ın Kara Sevdası”, 1960 yılında “Dolandırıcılar Şahı”, “Suçlu”, “Ayşecik Şeytan Çekici” ve “Ölüm Perdesi” şeklinde sıralanabilir (Özön, 2013: 181-183).

3.2.1.5. Osman Fahir Seden (1924-1998)

1924 yılında İstanbul'da doğmuştur Osman Seden. İlk özel yapımevi olan (Özgüç, 1993: 30) Kemal Film'in kurucularından ve sinemaya gönül veren Kemal Seden'in oğlu olan Osman Seden, ailesinin yolundan gitmek istemiştir (Onaran, 2014: 68-69). Saint George Lisesi'nin ardından Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra 1946'da aile şirketi olan Kemal Film'in yapım işlerini ve senaryo yazımını üstlenmiştir (Özön, 2013: 184).

1951 yılında Kani Kıpçak yönetmenliğinde, “İstanbul Kan Ağlıyor” (Hrisantos) filminin senaryosunu yazmıştır. Bu filmle ilk “kent, eylem ve şiddet” sinema anlayışını ortaya koymuştur (Scognamillo, 2010: 145). 1952-1955 yılları içerisinde Akad'ın, Kemal Film için çevirdiği bütün filmlerin senaristliğini ve yapımcılığını yapmıştır. Fakat Akad'ın Kemal Film'den ayrılması, Osman Fahir Seden için zorlu bir durum yaratmıştır. Bütün yükü omuzlarına alması gereken Seden, senaryolarında zirveyi Akad'ın filmlerinde tüketmiştir. Sonrasında yaşadığı zor günlerle baş etmek için bir süre Akad'ın filmlerinin benzeri konuları ele almak zorunda kalmıştır (Özön, 2013: 185).

Film çekimlerinden dönerken şahit olduğu olayın ayrıntılarını Kastamonu-Sinop arasında bir köyde kahvehanede oturan halktan dinleyen Seden, İstanbul'a döner dönmez olayın senaryosunu yazmıştır. “Kanlarıyla Ödediler” adıyla 1955 yılında sinemaya aktarılan bu olay ile Seden ilk filmini çekmişti. Kriton İliadis'in kameramanlığını yaptığı, yaşanmış bir olaydan yola çıkarak çevrilen bu filmin başrollerinde Eşref Kolçak, Talat Artamel ve Neriman Köksal boy göstermişlerdir (Maraşlı, 2006: 139).

Bu başarısının arkasından Seden, yeni bir filmin hazırlıklarına başlamış ve Muazzez Tahsin Berkant'ın romanından uyarladığı “Sönen Yıldız”ı 1953'te çekmiştir. Başrollerini Mahir Özerdem ve Gülistan Güzey'in paylaştığı filmde, sevdiği kadın

yüzünden kendi kızıyla arasında oluşan sıkıntılar ele alınmaktadır (Maraşlı, 2006: 141). 1956 yılında, Seden'in en iyi filmi olarak görünen "İntikam Alevi" filmi çekilmiştir. Filmde Ayhan Işık oynamış ve ona Deniz Tanyeli eşlik etmiştir (Maraşlı, 2006: 141). Filmde kötü bir kadınla evlendirilen bir adamın işlemediği suçtan dolayı hapse girmesi ve hapisaneden kaçıp intikam almak istemesi anlatılmaktadır (Scognamillo, 2010: 148).

Osman Fahir Seden, 1957 yılında ilk şarkıcı filmini, "Berduş"u çekmiştir. Devamında 1958'de "Altın Kafes", 1959'da ise "Kırık Plak" ve "Gurbet" ile birlikte Zeki Müren'li filmlerin devamını getirmiştir. Bu filmlerin iyi paralar kazandırdığının farkında olan Seden, aynı şekilde Feridun Karakaya'yı da, "Cilalı İbo" adıyla üne kavuşturmuştur (Maraşlı, 2006: 144). Feridun Karakaya, halk tarafından sevilen bir kahraman olunca Seden, ona bir başrol vermiş ve "Cilalı İbo Yıldızlar Arasında" filmini çekmiştir. 1957'de çekilen bu film sansüre takılmış ve bu sebeple iki yıl beklemiştir (Maraşlı, 2006: 144). 1957'de "Bir Avuç Toprak" ve 1958'de ise "Beraber Ölelim"⁴¹ filmlerini çektikten sonra ilk tutarlı⁴² filmini çekmiştir. 1959'da çekilen "Düşman Yolları Kesti" adıyla Tarık Dursun Kakinç'ın senaryosundan beyaz perdeye aktarılan filmin teması da yine Kurtuluş Savaşı'dır. İstanbul'dan Ankara'ya gizli bir belge götüren iki ajanın, yolda başından geçen olayları konu almaktadır (Scognamillo, 2010: 149).

1960'da "Namus Uğruna" adında bir senaryo yazıp yönetmenliğini yaptığı bu film diğerlerinden pek farklı sayılmazsa da Osman Fahir Seden, anlatım tekniklerini geliştirerek filmini sunmuştur. Bu da Seden'in "Namus Uğruna" filmiyle başarılı olmasını sağlamıştır. Film, fakir ama namuslu bir kenar mahalle delikanlısı, lüks hayata merak salmış ve kendi mahallesinden nefret eden kenar mahalle kızı, insanlar üzerinden para kazanan bir patron ve onun yardımcısı olmak üzere dört ana karakter üzerine kurulmuştur (Özön, 2013: 186). Bu filminden sonra Seden, dönemin son filmi olan "Aşk Hırsızı"nı çekmiştir. Başrollerini Zeki Müren ve Leyla Sayar'ın paylaştığı filmde, annesinin ilaçlarını alabilmek için uğraşan Zeki'nin öyküsü anlatılmıştır. Müren, ellerindeki malı mülkü satan abisinin planına ortak olur. Satılan evlerine yerleşen zengin adamın kimseyle konuşmayan kızıyla evlendirilmek istenen Zeki ve evin kızı Leyla, zamanla yakınlaşırlar da Zeki'nin bu yalanı er geç ortaya çıkacaktır (<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6413/ask-hirsizi>, [Erişim Tarihi 3.3.2018]).

⁴¹ Bu filmle Osman Seden, 1959 yılında gerçekleştirilen 1. Türk Film Festivali'nde Kriton İliadis'e en başarılı kamera ödülünü kazandırmıştır. Bkz. Maraşlı, 2006:145.

⁴² Ne kadar film senaryo ve teknik bakımdan başarılı olsa da film halk tarafından tutulmamıştır. Çünkü halk artık bu tarz filmlerden hoşlanmıyordu. Bundan dolayı filme gidenler beş parmağın beşini geçmemişti. Seden, bu filmle iflasın eşiğine kadar gelmişti. Bkz. Maraşlı, 2006:149.

3.2.1.6. Memduh Ün (1920-2015)

1920 yılında İstanbul'da dünyaya gözlerini açan Memduh Ün, İstanbul Tıp Fakültesinde öğrenim görmeye başlamış, üçüncü sınıfa geldiğinde fakülteden ayrılmıştır. Bir süre futbolculuk yaptıktan sonra çeşitli yerlerde memurluklarda bulunmuştur. Sinemaya 1948'de Seyfi Havaeri'nin yönettiği fakat Lütfi Ömer Akad'ın devamını getirdiği "Damga" filminde amatör oyunculuk yaparak girmiştir. Ün; 1951 yılında Dr. Arşavir Alyanak ile Yakut Filmi kurarak önce yapımcı, sonra senaryo yazarı, devamında yönetmen, yapımcı ve oyuncu olarak sinema alanında devleşen rejisörlerden biri olmuştur (Scognamillo, 2010: 149).

"Damga" filminden sonra 1949 yılında "Karadeniz Postası", 1951 yılında "Hayat Acıları", 1952'de "Onu Ben Öldürdüm", 1953 yılında "Aşk İstiraptır" ve "Üç Baba Torik", 1954'de "Yaban Kız", 1955'de "Günahkâr Baba", "Yetim Yavrular", "Öp Babanın Elini", 1956'da "Ana Hasreti", 1957'de "Bir Serseri", "Yetim Ömer", "Zeynep'in Aşkı/Güllü Fatma", 1958'de "Ana Hasreti/Dertli Ana", 1960 yılında ise "Mahallenin Sevgilisi", "Ölüm Perdesi", "Ölüm Peşimizde" filmlerinde oyunculuk yapmaya devam etmiştir (<http://www.tsa.org.tr/>, 27.02.2018).

Memduh Ün, sinema alanında esas olarak yapımcı ve yönetmen kimliğiyle tanınmaktadır. Bu dönemde ise en ağır basan, yapımcılık yönü olmuştur. Filmlerinde daha çok Muharrem Gürses sinemasından etkilendiği gözlerden kaçmamaktadır. Ağırlıklı olarak acıklı, melodram türü kent ve köy filmlerini sinemasında seçmesi, buna örnek gösterilebilir (Scognamillo, 2010: 150). Muharrem Gürses'ten etkilenmiş olması da onu diğer rejisörlerden ayrı bir tarafa koymuştur. Çünkü dönemin diğer rejisörleri daha çok Akad'ın sinemasından etkilenmişlerdir. Bu da Memduh Ün'ün önemli bir özelliği ve farklılığı olmuştur (Özön, 2013: 173-187).

Memduh Ün, 1955-1958 yılları arasında en kötü melodram filmleriyle ün yapmış "Gürses Okulu"nun bir üyesi olmakla birlikte 1958 yılında senaryosunu ve yönetmenliğini yaptığı "Üç Arkadaş" filmiyle Türk Sinemasındaki en iyi filmlerden birini bizlere kazandırmıştır (Özön, 2013: 187). Filmin, Aydın Arakon, Metin Erksan, Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz gibi büyük ustaların elinden çıkmış olması da en iyi film olmasını destekler niteliktedir (Özgüç, 1993: 27). Adından da anlaşılacağı üzere film niyetçi, kundura boyacısı ve sokak fotoğrafçısı olan üç

arkadaşın gözleri görmeyen bir kızla tanışıp onu yanlarına almalarını ona sahip çıkmalarını, niyetçinin kızı aşık olup meşru yollardan para bularak hapse düşmesini, kızın gözlerinin açılmasının ardından ünlü bir ses sanatçısı olmasını ve bir araya gelişini, en içten, en samimi şekilde aşkı, sevgiyi, dostluğu, merhameti, sevinci, üzüntüyü, iyiliği ve kötülüğü insanlara hissettiren bir film olmuştur (Özön, 2013: 189). Gözleri görmeyen genç kızı Muhterem Nur; üç arkadaşı ise Fikret Hakan, Semih Serezli ve Salih Tozan canlandırmıştır (Teksoy, 2009: 480).

Üç arkadaş filmiyle sinema dünyasında büyük bir sükse yapan Memduh Ün, 1960 yılında “Ateşten Damla”yı Mükerrrem Kâmil Su’nun romanından esinlenerek Attila İlhan’ın, Afi Kaptanoğlu takma ismiyle yazdığı senaryoyu beyaz perdeye aktarmıştır. Muhterem Nur, Turgut Özatay ve Kenan Artun’un (Onaran, 1994: 75) başrollerini paylaştığı film, Memduh Ün için, konusu bakımından bir ilk olmuştur. Eserde Kurtuluş Savaşı yılları ele alınmıştır. Filmde izleyici teknik sıkıntılarla karşılaşmıştır. Oyuncuların inandırıcılıktan çok uzak kalışı, oyuncuların birbirleriyle olan diyaloglarının zorlama oluşu, oyuncuların çekim esnasında geçirmiş olduğu sakatlıklar, filmin çekimini bir yıl uzatmıştır. Bununla kalmayıp iki kez sansür engeline takılmıştır. Film ne kadar zorlukla çekilip yayınlansa da “Üç Arkadaş”tan sonra beklentiyi karşılamamıştır (Özön, 2013: 190-191).

Memduh Ün, 1960 yılında Hamdi Değirmencioğlu’nun senaryosundan yola çıkarak “Ayşecik” filmini çekmiş ve çocuk filmleri⁴³ dönemini de başlatmıştır (Onaran, 1994: 75). Zeynep Değirmencioğlu’nun hayat verdiği “Ayşecik”, (Özgüç, 1993: 32) babasının suçsuz yere hapse atılmasından sonra annesinin kaza geçirerek görme yetisini kaybetmesini, kızlarının çok küçük yaşta mahalledeki esnafların yardımıyla aileyi toparlamaya çalışmasını konu almaktaydı. Ün, bu filmle hiçbir rejisörün kuramadığı kadar halkla yakınlık kurmuştur (Özön, 2013: 191-192).

Ün, 1960 yılında yapmış olduğu “Mahallenin Sevgilisi” filmiyle bu yakınlığı kuramamasından ötürü başarısızlıkla karşılaştıysa da, arkasından yaptığı “Kırık Çanaklar” ile başarısızlığını telafi etmiştir. Memduh Ün; yaptığı icraatlar ışığında, sezgisel gücüyle filmlerinde işleyeceği temaları bulabilen ve bu sezgilerinin onu yanıltacağı olasılığından korkmayan bir sanatçı kişiliği sergilemiştir. Bu büründüğü

⁴³ Tümüyle çocuk oyunculara dayalı ilk film Suavi Tedü’nün yönetmenliğinde 1952 yılında “Göçmen Çocuğu”dur. Okul sahneleri Işık Lisesinde çekilmiştir. Filmde yaklaşık 200 çocuğun oynamıştır. Perihan Tedü ve Atıf Kaptan filmde oynayan oyuncularından olmuştur. Yine 1952 yılında çekilmeye başlanmış 1953 yılında beyaz perdeye aktarılmış bir başka çocuk filmi “Suçlu Benim” adlı filmidir. Bkz. “Çocuklara Dair İki Film”, *Vatan*, 4 Kasım 1952, s.4.

kişilik, onun hem gücü hem de zaafı olmuştur. Yanılmaktan korkmamak, her zaman başarıyı ve kusursuzluğu ifade etmese de, bu cesareti amiyane tabirle onu bir kumarda kazanan kişi ilan etmiştir. Fikirlerini açık bir anlatımla beyan etmesi ve yeni başladığı bu serüvende ne kadar daha faaliyet göstereceği merak konusu olmakla birlikte Ün'ün, geçtiğimiz on yıllık sürecin en dikkate değer sanatçısı olduğu yadsınamaz bir gerçektir (Özön, 2013: 192-194).

3.2.2. Oyuncular

3.2.2.1. Ayhan Işık (1929-1979)

1929 yılında dünyaya gelen Ayhan Işık, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olduktan (Scognamillo, 2010: 135) sonra Babıali'de bazı dergilerde ressamlık yapmıştır (Sayar, 1960: 34). Sinemaya Yıldız Dergisinin 1951'de yapmış olduğu yarışmada Belgin Doruk'la birinci olduktan sonra girmiştir. “Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan” ilk filmi olmasına rağmen asıl çıkışını, Lütfi Ömer Akad'ın rejisörlüğünü yaptığı “Kanun Namına” filmiyle yapmıştır (Şener, 1979: 15). Lütfi Ömer Akad'ın vazgeçilmez bir oyuncusudur Ayhan Işık Akad'ın birçok filminde boy göstermiştir (Scognamillo, 2010: 135).

Ayhan Işık, uzun boylu, esmer, yakışıklı, her zaman seyirciyi kendine bağlayan, genç kızların rüyalarına giren bir Türk jönüdür. Sinemada sert bir karakter olarak karşımıza çıksa da kibar ve nazik bir delikanlıdır (Sayar, 1960: 3-34). Gerçek soyadı “Işıyan”dır. Soyadının Ermeni soyadlarına benzerliğinden çok rahatsız olup “Işık” olarak değiştirmiştir (Pösteki, 2007: 48). Ayhan Işık'ı “Agâh Özgüç, “star sistemi”nin kurucusu olarak görmektedir (Özgüç, 1993: 24).

1952 yılında yine Yıldız Dergisi tarafından “Yılın En Muvaffak Oyuncusu”, 1954'de Türk Film Dostları Derneği'nde⁴⁴ 1. Türk Filmleri Festivalinde “En Başarılı

⁴⁴ Türk sineması ilk kez 1946'da teşkilatlanmış ve ilk olarak Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulmuştur. Cemiyetin kurucuları Faruk Kenç, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris olmuştur. Aynı sene Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti de kurulmuştur. Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtıcılar Birliği isimli cemiyetin ise kuruluşu gerçekleşmemiş, hazırlıkları yarım kalmıştır. Bkz. Özgüç, Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler, s. 51. 1958'de Ankara'da kurulan Sinema-Tiyatro Derneği ise tüzüğünün birinci maddesinde belirtildiği üzere “ülkede sinema ve tiyatro kültürüyle amatör sinemacılık ve tiyatroculuğun yaygınlaştırılması için” çalışmak amaçlı faaliyete geçmiştir. Bkz. Gülseren Mungan Yavuztürk,

Erkek Oyuncu” ödülüne layık görülen Ayhan Işık (Pösteği, 2007: 86), hiçbir zaman film stüdyosuna geç kalmamış ve kimse gelmeden orada olmuştur. Bu prensipleriyle bilinen ve senede oynadığı film sayısının iki ya da üçü geçmemesine özen gösteren Işık’ın (Kuyucaklı, 1961: 11) sigarası filmlerinde olmazsa olmazdır. Sadece oyuncu olarak boy göstermek yerine sinemanın gelişmesi için düşünen ve Batı Sineması sistemini Türk Sinemasında uyarlamak gerektiğini savunan bir sanatçıdır (Pösteği, 2007: 48-50).

Ayhan Işık 1951’de “Yavuz Sultan Selim” ve “Yeniçeri Hasan”, 1952’de “İngiliz Kemal Lawrence Karşı” ve “Kanun Namına”, 1953’de “Katil”, “Öldüren Şehir”, “Kanlı Para” ve “Vahşi Arzu” 1954’de “Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar/Oyna Kızım Oyna”, “Şimal Yıldızı” ve “Vahşi Bir Kız Sevdim” filmlerinde oynamıştır. 1955’te “Kardeş Kurşunu”, 1956’da “İntikam Alevi”, 1957’de “Bir Avuç Toprak”, 1958’de “Beraber Ölelim”, “Meçhul Kahramanlar” ve “Aşkdan Da Üstün”, 1960’da ise “Küçük Hanımefendi” Işık’ın oynamış olduğu belli başlı filmlerdendir (Pösteği, 2007: 181-182).

3.2.2.2. Muzaffer Tema (1919-2011)

1950’li yılların dikkati çeken bir başka oyuncusu olan Muzaffer Tema, 1919’da dünyaya gelen gelmiş (Scognamillo, 2010: 147), İstanbul Belediye Konservatuarında flüt, keman ve piyano eğitimi aldıktan sonra İlhan Arakon tarafından keşfedilip “Çılgılık” filminde başrol oynayarak oyunculuğa adım atmıştır. Yine aynı yıl “Ya İstiklal Ya Ölüm” filminde gözle görülür bir başarı yakalayan Tema, 1951’de büyük bir çıkış yaparak “Dudaktan Kalbe” filmiyle dönemin dergisi Yıldız tarafından en iyi aktör seçilmiştir (Cinetele, 2015: 22).

Oyunculuk hayatı boyunca birçok karaktere ve role giren Tema, birçok filmde başrol oynadığı gibi, bazı filmlerde ara oyuncu olmaktan da kaçınmamıştır. 1951’de “İstanbul Kan Ağlarken” filminde bir polis karakterini, 1952’de “İngiliz Kemal Lawrence Karşı” filminde bir casus karakterini ve aynı yıl “Kanun Namına” filminde masum kadınları baştan çıkaran kötü bir karakteri canlandırmıştır (Scognamillo, 2010: 147). Kendini tek bir karakterle sınırlamayıp birçok role girebilmesi Tema’yı “yıldız” yapan, bu kadar başarılı olmasını ve seyirci tarafından ilgiyle izlenmesini sağlayan özelliği olmuştur.

“Ankara’da Yayımlanmış Sinema Dergilerinin Kısa Tarihçesi”, Ankara Araştırmaları Dergisi, 1 (2), Aralık 2013, ss. 79-92, s. 86.

Türk Sinemasında ne kadar yıldız olsa da şansını 1958 yılında Hollywood sinemasında denemek istemiş ve bu hayali gerçek olmuştur. Tema, Hollywood sinemasında iki film çevirmiştir (Özgüç, 2011: 90-91). Bunlardan ilki Anatole Litvak'ın yönettiği “A Certain Smile (Acı Tebessüm)” filmidir. Burada Fransız bir bey olarak bir balo salonunda Joan Fontaine ile dans etmiştir. İkinci filmi ise “Twelve to the Monn (Aya Giden 12 Adam)”dır. Muzaffer Tema, bu filmde uzay adamını canlandırmıştır. Fakat İngilizcesi olmadığı için filmde konuşması yoktur ve beklediğini bulamayınca Türkiye'ye geri dönmek zorunda kalmıştır (Scognamillo, 2010: 147).

Türkiye'ye döndüğünde ikinci filmi için kendisine başrol verildiğini söyleyip merak uyandırmıştır. Güven Film, filmi satın almış ve Muzaffer Tema'yı filmde mumla aramıştır. Ancak Muzaffer Tema'nın oynadığı bu iki filmin afişlerinde ismi bile yer almamıştır (Özgüç, 2011: 91). Bu başarısız Hollywood macerasından sonra Yeşilçam sinemasında kaldığı yerden devam etmiştir.

3.2.2.3. Sezer Sezin (1929-2017)

1929 yılında doğan Sezer Sezin, tiyatro oyuncusu, aynı zamanda sinemaya aşık bir genç kızdır. Her gün okuldan kaçıp sinemaya giden (Sezin, 2012: 89) Sezin, 1944 yılında “Hürriyet Apartmanı” ve “1945” yılında “Yayla Kartalı” filmlerinde ailesinden habersiz rol almıştır. Böylece sinema hayatına atılmıştır. İlk başrolünü 1945 yılında Refik Kemal Arduran'ın yönettiği “Koroğlu” filminde oynadıysa da sinema alanında çıkış yaptığı film 1948 yılında beyaz perdeye aktarılan “Damga” olmuştur. Film beklenenden daha çok ilgi görürken, Sezer Sezin 1949 yılında “Vurun Kahpeye” filmiyle Türk Sinemasında yıldızlaşmıştır (Kara, 2007: 80). 1955 yılında ise Türk Film Dostları Derneği'nin düzenlediği Türk Filmleri Festivalinde “Kaçak” filmiyle “En Başarılı Kadın Artist” ödülünü almıştır (Kara, 2007: 82).

1950 yılına gelindiğinde Semih Evin'in rejisörlüğünü yaptığı “Allah Kerim” filminde dönemin oyuncularından Kenan Artun ile rol almış, Sezin ve Artun böylece Sinemacılar Döneminin en iyi ikilisi olarak karşımıza çıkmışlardır. Bu iş arkadaşlığı daha sonra evliliğe kadar uzanacak fakat 1964 yılında bir ayrılıkla sonuçlanacaktır (Scognamillo, 2010: 132). Her türlü karaktere girebilen Sezin 1950'de “Lüks Hayat” ve “Allah Kerim”, 1952 yılında “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber”, 1954 yılında “Kaçak”, 1955 yılında “Bekleyen Kız” filmlerinde rol almıştır. Sonrasında ise 1956

yılında “Kalbimin Şarkısı” ve “Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi”, 1958 yılında “Meyhanecinin Kızı”, “Meçhul Kahramanlar” ve “Altın Kafes”, 1959’da “Vatan Uğruna”, “Kıbrıs’ın Belalı Kızıl EOKA” ve “Ana Kucağı” nda oynamıştır. Sezin’in kariyeri açısından dönüm noktası olan oyunculuğu ise 1960 yılında çevrilen “Şoför Nebahat” filmi ile olmuştur (Kara, 2007: 82).

3.2.2.4. Belgin Doruk (1936-1995)

1936’da gözlerini dünyaya açan Belgin Doruk, annesi gibi sanatı seven onunla ilgilenen bir kız çocuğudur. Küçük yaşta resim ile ilgilenmeye başlayan Doruk, yağlı boya, gravür ve portre çalışmaları yapmıştır (Günşiray, 1960: 34). 1952’de Yıldız Dergisi’nin düzenlediği yarışmaya gönderdiği fotoğrafla sinema ile tanışmıştır. Türk sinemasına yeni yüzler arayan Yıldız’a başvurular arasında yer alan Belgin Doruk’un hayallerindeki sanat dallarından birisi de sinema olmuştur ve o hayalini Yıldız Dergisi gerçekleştirmiştir. Yarışmayı kazananlar Ayhan Işık ve Belgin Doruk’tur ve ikisi de Türk sinemasının yeni yıldızları olmuşlardır (Akis, “Belgin Doruk”, 21 Ağustos 1954: 33).

Doruk, aynı yıl Faruk Kenç’in yönetmenliğini yaptığı “Çakırcalı Mehmet Efe’nin Definesi” adlı filmde rol almıştır (<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7506/cakircali-mehmet-efe-nin-definesi>, [Erişim 7.03.2018]). Faruk Kenç ile iş arkadaşlığı daha sonraki yıllarda evliliğe gitmiş ve bu evlilikten Gül adında bir kızları doğmuştur (Günşiray, 1960: 34). 1953’te güzellik yarışmasına katılan ve ikincilikle geri dönen Belgin Doruk, Avrupa’daki yarışmada da üçüncü olmuştur (Usallı Silan, 1995: 67-69).

1950li yılların vazgeçilmez oyuncularından olan Belgin Doruk, filmlerde öldürmeyen ama hep ölen rollerde görülmüştür. Aldatmayan ama aldatılan, boyun eğmeyi bilen, zarif ve alımlı, nam-ı değer “küçük hanımefendi” olmuştur (Özgüç, 1998: 69). Ama çocuğu olduktan sonra aldığı kilolarıyla ilgili duyduğu sözler Belgin Doruk’un hayatını değiştiren en büyük olay olmuştur. Zayıflama ilaçları onu kötü günlere hızla sürüklemeye başlamıştır (Usallı Silan, 1995: 79-80).

Doruk’un Radyo Haftası’nın⁴⁵ “Belgin Doruk evlendi, hemen senesinde çocuk... O narin kız da fıçıya döndü...” ifadeleri gibi pek çok tenkite maruz kalması ve bu

⁴⁵ DP Döneminin mühim dergilerinden Radyo Haftası, “sinema ve radyo dünyasının yıldızlarına ait magazin haberleri” içerikli bir dergidir. Dergi Ragıp Şevki tarafından çıkartılmış, Zeki Tükel tarafından yönetilmiştir. Dergi satışı 40-50 binden aşağı düşmemiştir. Bkz. Yılmaz Çetiner, *Nefes Nefese Bir Ömür*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 105.

durumunun Amerikan ve Batı Sinemasının sanatçılarıyla kıyaslanarak haber yapılması (Gökmen, 1956: 9) çoğu zaman Türk aktris ve aktörlerinin küskünlüğüne yol açmıştır.

Tablo 16: 1950’li Yıllarda Belgin Doruk’un Rol Aldığı Filmler:

1952	Çakırcalı Mehmet Efenin Definesi ve Kanlı Çiftlik
1953	Köroğlu ve Yavuz Sultan Selim Ağlıyor
1954	Öldüren Şehir
1955	Kader, Ölüm Korkusu ve Son Beste
1957	Çölde Bir İstanbul Kızı, Çileli Bülbül, Lejyon Dönüşü ve Mahşere Kadar
1958	Beraber Ölelim, Daha Çekecek Miyim?, Hayat Cehennemi ve Kederli Yıllar
1959	Annemi Arıyorum, Kırık Plak, Ölmeyen Aşk ⁴⁶ , Ölümün Tek Gecesi ve Samanyolu;
1960	Ayşecik Şeytan Çekici, Gece Kuşu, İlk Aşk, Kanlı Firar, Satın Alınan Adam ve Yeşil Köşkün Lambası

Kaynak: (Özgüç, 1998: 69).

3.2.2.5. Neriman Köksal (1928-1999)

Gerçek adı Hatice Kökçü olan Neriman Köksal, 1928’de İstanbul’da doğmuştur. Çok küçük yaşta babasını kaybeden Köksal, ilkokuldan sonra eğitime devam edememiştir (<http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/404/neriman-koksal>, [Erişim 8.03.2018]). Olgun yapısıyla, kıvrır kıvrır saçlarıyla, iri vücut hatlarıyla diğerlerinden farklı bir kız olan Köksal (Özgüç, 1988: 27), Çetin Karaman’ın dikkatini çekmiştir. 1950’de “Çete” filminde oynamasını istemiş, böylelikle Neriman Köksal sinemaya adım atmıştır. Filme renk katan Köksal, halkın beğenisini toplamayı başarmıştır (Güvemli, 1960: 259).

Kötü kadın rollerinin vazgeçilmezi olan Neriman Köksal, siyah kombinezonuyla erkekleri baştan çıkaran, iki erkeği birbirine düşüren, yuva yıkan, aldatan, bar kadını, hizmetçi gibi rollerin başarıyla üstesinden gelebilmiş, cinselliğine güvenen bir kadın olarak karşımıza çıkmıştır ve her yıl giderek oynadığı film sayısı artış göstermiştir (Scognamillo, 2010: 101). Köksal, oynadığı filmler hep kötü kadın rolü üstlendiği için olumsuz bir izlenim bıraksa da o kendi hayatında çok neşeli, hayat dolu, yaşamayı çok

⁴⁶ Faruk Kenç’in yönettiği filmde Efkan Efekan başrolü Marie Vincent ile paylaşmıştır. Bkz. Şekeroğlu, 1979: 25.

seven bir kadın olmuştur. Sadri Alışık onun kahkahalarının pırıl pırıl, candan olduğunu ve o kahkahaları kimsede duymadığını söylemiştir (Alışık, 1961: 15).

Neriman Köksal'ın sinema perdesinde halk tarafından sevildiğini ve filmlerinin her yıl arttığını söylemiştik. Dönemin filmlerinde gözlerin aradığı Neriman Köksal, 1950 yılında “Çete” filmiyle sinemaya adım atmıştır. Bir yıl sonra “Hürriyet Şarkısı”nda rol alan Köksal, 1952 yılında “Memiş ile İbiş Anaforçular Kralı” filminde oynamıştır. 1953 yılına gelindiğinde “Affet Beni Allah'ım”, “Edi ile Büdü Tiyatrocu”, “İstanbul Canavarı” ve “Katil”, 1954'te “Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar”, Ecel Köprüsü”, “Beyaz Cehennem”, “Canlı Karagöz-Mihriban Sultan” ve “Leylaklar Altında” filmlerinde oynamıştır. 1955'te ise “Battal Gazi Geliyor”, “Bataktaki Kız”, “Çoban Ali” “Ebediyete Kadar”, “Hayatımı Mahfeden Kadın”, “Kanlarıyla Ödediler”, “Kara Vadi”, “Oyuncu Kız”, “Ölüm Korkusu” ve “Şeyh Ahmet'in Gözdesi” filmleriyle dönemin yarısını tamamlamıştır (Özgüç, 1998: 49).

Neriman Köksal, 1956 yılına gelindiğinde altı filmde oynamıştır. Bunlar, “Felaket Zinciri”, “Günahsız Yavrular”, “Hayırsız Evlat”, “Kara Bela”, “Tuzak Otel” ve “Yangın”dır. 1957 yılında biraz durgunlaşarak “Çoban Aşkı” ve “Dişi Canavar” filmlerinde rol almıştır. 1958'de “Bana Gönül Bağlama”, “Gönülden Ağlayanlar”, “Günahkâr Cenneti”, “Kızımın Başına Gelenler”, Tilki Leman” ve “Vicdan Azabı”; 1959 yılında, “Beklenen Bomba”, Erkek Fatma”, “Fosforlu Cevriye”, “Feryat”, “Kıtipiyoz'a Tuzak” ve “Şehvet Uçurumu”; 1960 yılında ise “Bir Serseri” ve “Devlerin Öfkesi” filmlerinde rol alarak insanların beğenisini kazanmaya devam etmiştir (Özgüç, 1998: 49-50).

3.2.2.6. Muhterem Nur (1932-)

Muhterem Nur, 1932'de Manastır'da doğmuştur. Küçük yaşta İstanbul'a göç ederek çok zor bir çocukluk geçirmiştir. Annesini doğumda kaybeden Muhterem Nur'u kimse istememiş; 12 yaşında tecavüze uğradığı için okulunu da bırakmak zorunda kalmış ve uzun süre eniştesinin tacizlerine maruz kalmıştır <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/12-yasinda-tecavuze-ugradim-okulu-biraktim-40494216>, (Erişim [8.03.2018]). Fabrika veya farklı yerlerde işçi olarak çalışarak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Yaşam şartları zorlaşmaya başlayınca “Yıldızlar Revüsü” ile figüranlık yaparak sinemaya girmiştir. Hiçbir sinema eğitimi almamış olan Muhterem

Nur, tecrübesizliğine rağmen kısa sürede bu alanda çıkış yaparak başrollerde oynamaya başlamıştır. İlk başrol filmi de 1951 yapımı “Beni Mahvettiler” filmi olmuştur (Scognamillo, 2010: 97).

Muhterem Nur, daha çok mazlum, ezilen, iki gözü iki çeşme ağlayan, zulmedilen, fakir, sakat, hastalıklı kadın rollerini oynamıştır. Oynadığı rollerin hakkını vererek o duyguyu izleyiciye yaşatabilmiştir. Dönemin yapımcı ve yönetmenleri de bunu fırsat bilerek yıllarca bir kalıba sokularak para makinesi gibi kullanılmıştır. Bu durum da Muhterem Nur’u Türk Sinemasının “istismar”a en çok uğrayan yıldızı yapmıştır (Tıgılı, 1964: 5).

Her oyuncunun hayatında bir çıkışı olmuştur. Muhterem Nur’un da çıkış yaptığı film “Üç Arkadaş”tır (Özgüç, 1998: 55). Bu filmle Memduh Ün, Nur’a büyük bir fırsat sunmuştur. Bu fırsatı iyi değerlendirerek kısa süreli de olsa klişeleşmiş filmlerden birazcık uzak kalabilmiştir. Fakat Memduh Ün ile olan işbirliğinin sonlandırılmasıyla birlikte Muhterem Nur için klişeleşmiş filmler geri dönmüştür (Scognamillo, 2010: 97).

Film gibi hayatıyla zorlukların karşısında durabilmeyi başarmış olan Muhterem Nur, merhametli yönüyle dikkatleri çekmiştir. Bu özelliği rollerine yansımış ve izleyiciyi de etkilemiştir. 1950li yıllarda oynamış olduğu filmler şunlardır: “Beni Mahvettiler”(1951), “Boş Beşik”(1952), “İstanbul Havası” (1952), “Söz Müdafaaıdır” (1952), “Sabahsız Geceler” (1952), “Yıldızlar Revüsü” (1952), “Cinci Hoca”(1953), “Sarı Zeybek”(1953), “Aşk İzdıraptır”(1954), “Son Şarkı”(1954), “Aşkın Acıları”(1955), “Bu Nasıl Aşk”(1955), “Günahkar Baba”(1955), “İzdırap Şarkısı”(1955), “Kara Sevda”(1955), “Kaybolan Gençlik”(1955), “Karacaoğlan”(1955), “Yetim Yavrular”(1955), “Bırakın Yaşayalım”(1956), “Köy Canavarı”(1956), “Piç”(1956), “Sazlı Damın Kahbesi”(1956), “Yetimler Ahı”(1956), “Zeynep’in İntikamı”(1956), “Annemin Gözyaşları”(1957), “Ceylan Emine”(1957), “Güllü Fatma”(1957), “Gelin Ayşem”(1957), “Ham Meyve”(1957), “Yavrularımın Katili”(1957), “Yetim Ömer”(1957), “Ayşe’nin Çilesi”(1958), “Acı Sevda”(1958), “Aşık Garip”(1958), “Çoban Kızı”(1958), “Funda”(1958), “Üç Arkadaş”(1958), “Aşk Rüyası”(1959), “Aşkın Gözyaşları”(1959), “Aşkın Acıları”(1959), “Ben Bir Günahsızım”(1959), “Kaderim Böyle İmiş”(1959), “Ayşecik”(1960), “Ateşten Damla”(1960), “Ayşem Kınalı Gelin”(1960), “Meryem”(1960), “Mahallenin Sevgilisi”(1960), “Şeytan Kız”(1960), “Talihsiz Yavru”(1960), “Yeşil Kurbağalar”(1960), “Yak Bir Sigara”(1960) (Özgüç, 1998: 58-59).

1950-1960 yıllarına baktığımızda Türk Sineması için sağlam temeller atıldığı ve bu dönemde toplumsal gerçekliğin önem taşıdığını görmekteyiz. Tezde incelenen on yıllık sürecin öncesine baktığımızda sinemanın sadece belirli bir kesme hitap ettiğini görmekteyiz. Ancak Akad'ın gelişi ve akabinde Adnan Menderes'in uygulamış olduğu politikalarla sinema sektörü yeniden şekillenmiştir. Bu yıllarda sinemanın daha çok izleyiciye ulaşması, sinemanın insanların gündelik yaşam biçimleri içine girmesini sağlamıştır. Dönemin siyasal yapısının sinemaya olan katkıları yadsınamayacak derecede olsa da sinemayı bu dönemde şahlandıran isim Lütfi Ömer Akad olmuştur. Kendine özgü yeni bir dil ile hem kendi döneminin sanat anlayışını etkilemiş hem de kendisinden sonra bu işi icra edecek genç nesillere bu yolda bir ışık tutarak nadide eserler meydana getirilmesinde başrol oynamıştır. Bu eserlerle birlikte 1950li yıllar sineması “yıldızlar” akımına uğramıştır. Ayhan Işık'lı ve Belgin Doruk'lu bu yıllar 1960'lar sinemasına bir basamak olmuştur.

SONUÇ

Türkiye’de sosyo-kültürel hayat için dönüm noktası olarak değeriendirilebilecek zaman dilimlerinin başında 1950’ler gelmektedir. 1950li yılları öncesinden ve sonraki yıllardan ayırt eden özelliklerin başında ise demokrasi kavramının siyaseten ve toplumsal yaşam içerisinde çok fazla ele alınmış olmasıdır. Bu dönemin her olayı, söylemi, faaliyeti demokratik olup olmamasına göre olumlu veya olumsuz yönde eleştirilmiştir. Eleştirel manada serbestliğin yaşandığı bu dönemde sanatsal yönden de serbest bir zamana geçiş yapılmıştır. Bu serbestlikler ve demokrasi kavramının yaygınlığı ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan dış politika ile ilgilidir.

Türkiye’nin Sovyet Rusya’nın tehditleri sebebiyle savaş sonrasında güçlerinden birisi olan Amerika’ya yaklaşma çabası, aynı şekilde Amerika’nın da komünizme karşı açtığı mücadelede Türkiye’yi yanında tutmak istemesi, Türkiye’yi demokrasi kavramıyla tanıştırmıştır. Demokrasinin eksik bir şekilde çok partili hayat olarak anlaşılmasıyla 1945’te Milli Kalkınma Partisi’nin kurulması iki partili bir siyasi hayata girmemize sebep olmuştur. Ancak 1946’da Demokrat Parti’nin kurulması, 1950’de iktidara gelmesi ile pek çok sahada değişiklikler de gözle görünür ölçüde değişmeye başlamıştır.

Demokrat Parti iktidarının ilk beş yılındaki demokratik ortam içinde her alanda gelişme görüldüğü muhakkaktır. Bu alanlar içinde sanatın başta geldiğini belirtmek gerekir. Toplumun gelişimi noktasında önem arz eden, devletin halka ulaşmasında kolaylık sağlayan, halkın “kendi gibi olmayan” kesimi tanımada rol oynayan sanat, ülkenin değişim ve gelişim ölçütlerinden de ilk sırada yer alanlar arasındadır. Sanatın pek çok kolu olmakla birlikte toplumun her kesimine ulaşabilenler özellikle müzik, sinema ve tiyatrodur.

1950ler Türkiye’inde radyo sayesinde kırsaldaki insana da ulaşan müzik, Halkevleri ve Halk Ocakları ile önceki dönemde başlayan sinema seyirlerinin ve tiyatro oyunlarının bu kurumların ortadan kalkması sonrasında da devam etmesi her kesime hitap eden sanatın bu üç dalının teze konu olarak seçilmesinde etkili olmuştur. Bu dalların kent ile kırsal arasındaki farklılıkları veya benzerlikleri toplum yapısının analizinde kolaylık sağlamıştır. Hangi oyunlar ve filmlerde salonlar dolmuş, hangi şarkıcılar daha fazla dinlenmiş ve örnek alınmış sorularının cevabıyla dönemin sanata ilgisi ortaya konulmuştur.

Sanatın devlet tarafından desteklendiği, eğitsel anlamda yeniliklerin getirildiği bu dönemi dönüm noktası yapan özelliğinin ise Devletçilik ilkesinin DP programında

hafifletilmesi ve devletin kontrol mekanizması konumuna getirilmesi ile yaşanan serbestlik olduğu tezde ortaya konulmuştur. Bu serbestlik içerisinde film şirketleri, özel tiyatro sahipleri, gazinocular, şarkıcılar ticari kaygı ile hareket ederek toplum için sanat yapma hususiyetini keyfiyete dökerek toplumu eğitmekten uzak, eğlenceye yönelik bir dönemin başlamasına sebep olmuşlardır.

Halkın rağbet ettiği melodram ağırlıklı filmler ile mücadele etmek durumunda kalan sanat ağırlıklı filmler, “tiyatroya gittim” diyebilmek için salonları dolduran kalabalığın karşısında sanatını icra etmeye çalışan tiyatro oyuncular, geleneksel kalıpların yıkılmasına karşı duran sanatkarları sıklıkla gördüğümüz bu dönem, 1950ler öncesi ile sonrası arasında köprü olmuştur.

Bu geçiş dönemi, bugün severek dinlediğimiz müziklerin eleştirilmeye başlandığı ve kolay kolay kabul görmediğı sürecin başlangıcıdır. Günümüz gençliğine ağır gelen Türk Sanat Müziğı’nin hafif görülerek tenkit edildiğı, Klasik Türk Musikisi’nin kabuk değiştirmeye başladığı 1950ler Türkiye’si, arabeskin yavaş yavaş duyulduğu yıllardır. Esasen 1940larda Mısır filmlerinin müziklerini yapan Türk sanatkarların tanıştığı Arap ezgileri, 1950lerde topluma sunulmaya başlanmış fakat kolaylıkla kabul görmemiştir. Melodram ağırlıklı filmleri para kazanmak için yazan, yöneten ve oynayan sinema sanatçıları; halk tarafından çok sevilirken kalite arayanların gözünde değerleri tartışılmıştır.

Toplumun günümüz de dahil şarkıcıları, oyuncularını rol model alması durumu, bu dönemde başlamıştır. Demokrasi ile halka daha fazla seslenme gayreti, pek çok gazete ve derginin yayın hayatına girmesini sağlamış, halkın her kesimi için sayfalar basılmıştır. Sanat ağırlıklı gazete ve dergi sayfalarından ayrı sadece sanat içerikli olan dergiler de yayınlanmıştır. Ancak bu dergilerin çoğunda şarkıcı ve oyuncuların özel hayatlarına yönelik haberler ve fotoğraflar yer almıştır. Bu açıdan baktığımızda Türkiye’de magazinciliğın de başlangıcını 1950lerde görebilmek mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı yıllarının yorucu, kasvetli, sıkıntı dolu, açlıkla mücadele edildiğı günlerinden kurtulan insanların fazlasıyla hakettiklerini düşündükleri bu neşe dolu günler, siyasetin çoğulculuğunda seçilememe kaygısıyla hareket eden idarecilerin rahat bıraktığı ve desteklediğı eğlenceli saatler bu dönemin sanat anlayışında farklı bir algıyı doğurmuş; önemli olan halkın hoşça vakit geçirmesi olmuştur. Bu algının ülke işlerine fazla karışılmaması, özellikle kritik olan dış politikada sessiz kalması için yaratılmış olması, halkın “oyalanması” hali de kabul edilebilirse de çoğunluğun memnuniyeti de gözden kaçırılmamalıdır.

Yaşanılan rahatlık ortamında açılan tüm mekanları, yapılan film, oyun ve şarkıları da kaliteden yoksun olarak görmek mümkün değildir. Ülkenin yurt dışında tanıtımını yapan isimlerin azımsanmayacak sayıda olduğu, nitelik ve niceliğin birlikte artış gösterdiği bu dönemde sonraki yıllarda örnek alınan oyuncu ve sanatçılar, tekrarları oynanan yahut çekilen sinema filmleriyle tiyatro oyunları, tekrar seslendirilen şarkılar oldukça fazladır. Yurt dışındaki etkinliklere katılan aynı şekilde Türkiye'ye önemli sanatkarların geldiği bu dönemde dış dünya ile sanatsal temas da yaşanmaya başlamıştır.

Ulusal ve uluslararası sahada sanatın bu üç dalında yapılan başarılı çalışmalar, devletin destekleyici politikaları, eğitsel anlamda mecburi hale getirilen dersler, türküden caza kadar yaşanan çeşitli müzik türlerinin renklendirdiği sosyal hayat, sadece devletin kurduğu veya açtığı salonlarda sergilenen oyunlarla yetinmeyip sanatçıların, sanat eğitimi alan öğrencilerin, sosyalleşmek isteyen gençlerin kurduğu tiyatro kulüplerinin, sinema derneklerinin ortaya çıktığı bu dönem ile ilgili bilgilerin sınırlı olduğu, bir vaziyette, hedeflerimize ışık tutması niteliğinde hazırlanan bu tez, Türkiye'de sanat alanında değişikliğin yaşanmasının başladığı döneme ait çok az çalışmanın olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Günümüze kadar uzanan değişikliklerin ilk olduğu sürece dair pek çok çalışmanın yapılabilir olduğu tez esnasında görülmüştür. Bugünün sanat anlayışını, dinlenen müzikleri, çevrilen filmleri ve oynanan oyunları anlayabilmek için Türkiye'nin 1950li yıllarındaki sanat algısını çok iyi anlamak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- “1953 Yılıının En Muvaffak Film Yıldızlarından Ayfer Feray”, (1953), *Türk Film Yıldızları*, S: 1, ss. 1-3.
- “Adnan Saygun”, (25 Aralık 1954), *Akis*, ss. 32.
- “Amerika Cazı Öğreniyor” (23 Haziran 1956a), *Akis*, ss.31.
- “Ankara Üniversite Tiyatrosu”, (12 Ocak 1957), *Akis*, ss.28.
- “Atatürk Ağıtı”, (2 Kasım 1954), *Akşam*, ss. 2.
- “Balkan Müzik Festivali”, (15 Mayıs 1954), *Akis*, ss.30.
- “Bebop Kervanı”, (21 Nisan 1956), *Akis*, ss.29.
- “Belgin Doruk”, (21 Ağustos 1954), *Akis*, ss.33.
- “Bir Daha (Esk)ler Başlamasın” (10 Mart 1953), *Ses*, S: 10, ss. 37.
- “Bir Saygı Gösterisi” (23 Haziran 1956b), *Akis*, s.31.
- “Bir U. Müdürünün Yazdığı Dehşet Verici Mektup”, (28 Kasım 1950), *Zafer*, ss.1-3.
- “Çığır Sahnesi”, (4 Haziran 1955), *Akis*, ss.28.
- “Çocuklara Dair İki Film”, (4 Kasım 1952), *Vatan*, ss. 4.
- “Dernek Çalışıyor””, (21 Eylül 1956), *Akis*, ss.25.
- “Devlet Tiyatrosunun Durumu”, *Milliyet*, 4 Nisan 1951, ss.3.
- “Eminönü Tiyatrosu Bugün Açılıyor”, (1 Kasım 1952), *Vatan*, ss. 4.
- “Festival Başlıyor”, (5 Aralık 1957), *Akis*, ss.30.
- “Festivale Gidiyoruz””, (13 Nisan 1957), *Akis*, ss.29.
- “Gençler Faaliyette”, (23 Şubat 1957), *Akis*, ss. 29.
- “Gönül Avcısı”, (15 Mart 1959), *Sinema-Tiyatro*, S:1, ss. 30-31.
- “İkinci Festival”, (18 Ocak 1958), *Akis*, ss.30.
- “İstanbul Festivali”, (14 Eylül 1957), *Akis*, ss. 30.

- “İzmir’de Ara Tiyatrosu Açılıyor”, (9 Aralık 1955), *Akşam*, ss. 3.
- “Küçük Sahne’de İhtilaf”, (1 Ekim 1955), *Akis*, ss.31.
- “Küçük Sahne’nin Açılış Merasimi”, (1 Nisan 1951), *Vatan*, ss. 6.
- “Merdivenlerin Ettiği”, (16 Kasım 1957), *Akis*, ss. 29.
- “Muhsin Ertuğrul İsviçre’ye Gitti”, (2 Temmuz 1950), *Vatan*, ss. 2.
- “Müzik Festivali”, (4 Mart 1952), *Milliyet*, , ss.2.
- “New York Filarmonisi Geliyor”, (4 Ağustos 1959), *Akis*, ss. 28
- “Okurlarımızla Konuşma”, (15 Haziran 1960), *Si-Sa*, ss. 3.
- “Paris’e Davet Edildik”, (21 Ocak 1956), *Akis*, ss.27.
- “Parma Festivali”, (14 Eylül 1957), *Akis*, ss. 30.
- “Radyo”, (24 Haziran 1955), *Akşam*, ss. 7.
- “Rekabet”, (22 Aralık 1956), *Radyo Haftası*, ss. 14.
- “Sansür ve Kalitesi Düşük Açık Saçık Filmler”, (1953), *Yıldız*, S: 52, ss. 23.
- “Sinema Tiyatro Çevresi”, (1 Ekim 1959), *Sinema-Tiyatro*, S: 7, ss. 27.
- “Sinema-Tiyatro Çevresi”, (15 Mart 1959), *Sinema-Tiyatro*, S:1, ss. 33.
- “Sinema-Tiyatro Çevresi”, (20 Nisan 1959), *Sinema-Tiyatro*, S: 2, ss. 32.
- “Türk Filmciliğinin Yüzünü Ağartacak Olan Güzel Bir Türk Filmi: Beş Hasta Var”, (1 Aralık 1956), *Sine Radyo Haftası*, S: 2, ss. 19.
- “Üçüncü Festival Başlıyor”, (17 Ocak 1959), *Akis*, ss.32.
- “Üsluplar İçinden Sanatkârlarımız: Sadi Işılây” (11 Şubat 1953), *Ses*, S: 9, ss. 8.
- “Üslupları İçinden Sanatkârlarımız: Dramalı Hasan” (10 Mart 1953), *Ses*, S: 10, ss. 8
- “Yeni Meydan”, (29 Haziran 1957), *Akis*, ss. 21-22.
- “Yeni Piyesler”, (6 Nisan 1957), *Akis*, ss. 25.
- “Yılbaşı Gecesi, Eğlenceler ve Yeni Ümitler Gecesi Olacak”, (28 Aralık 1952), *Vatan*, ss. 2.
- “Yitirdiklerimiz”, (2015), *CineTele*, S: 6, ss. 22.

“Yorgun Aktörlerin Turneleri”, (17 Temmuz 1954), *Akis*, ss. 30.

“Zevk Sansürü Lazım”, (22 Mayıs 1954), *Akis*, ss.28.

Adana Şehir Tiyatrosu, “Tarihçe”, [Erişim: 12.04.2018, <http://sehirtiyatrosu.adana.bel.tr/tarihce.php>].

Adanır, Oğuz (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. Baskı, Alfa Yayınları: İstanbul.

Ahmad, Feroz (2015), *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, 5. Baskı, Hil Yayınları: İstanbul.

Akad, Lütfi (1955), “Sinema Sanatı Üzerine”, *Varlık*, S: 419, ss. 21.

Akansel, Remzi (10 Mart 1953), “Osman Özdenkçi ve Güzel Talebeleri”, *Ses*, S: 10, ss. 29-32.

Akarsu, Bedia (1997), *Atatürk Devrimi ve Temelleri*, İnkılâp Kitabevi: İstanbul.

Akbal, Oktay (30 Ağustos 1959), “Devlet Operası V.C. Ocağı Mı Oluyor?”, *Vatan*, ss.3.

Akdoğan, Aliye (2010), “Türk Sineması ve Varoluşçuluk”, *Sanat Cephesi*, S: 3, ss. 41-48.

Akgül, B. D. Ve Serkan, A. (2007), “Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi”, *38. ICANAS, Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10-15 Eylül, Ankara, ss. 107-119.

Akkaş, Salih (2015), *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür Ve Müzik Politikaları (1923-2000)*, Son Çağ Yayınları: Ankara.

Aksoy, Erol (15 Mart 1959), “Önce Bir Ben Varım”, *Sinema-Tiyatro*, S:1, ss. 4

Aksöz, Emre (14 Haziran 2007), “Locada bir (E) General”, *Sabah Gazetesi*.

Akyol, Batu (2013), *Jazz in Turkey Belgeseli*, Loyka Productions.

Algan, Necla (2017), “Metin Erksan”, Funda Masdar Kara (Ed.); *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan*, Yitik Ülke Yayınları: İstanbul.

Alışık, Sadri (1961), “Tanıdığım Neriman Köksal”, *Sinema 60*, S:10, ss.15.

And, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara.

- And, Metin (2015), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 8. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Andak, Selmi (23 Mart 1957), "V. Prihoda ve F. Novello'nun İkinci Konseri", *Cumhuriyet*, ss.5.
- Arslan, Zehra (2013), *Türkiye'de Devlet Tiyatrosu'nu Yaşatmak*, Sahaflar Kitap Sarayı: İstanbul.
- Arslan, Zehra (Haziran 2012), "Vatan Cephesi Davası (Kararname, Savunmalar ve Karar)", *History Studies*, C: 4, S: 2, ss. 1-37.
- Aşan, Emine (2003), *Rahip Sanatkâr Zeki Müren*, Boyut Kitapları: İstanbul.
- Ay, Lütfi (12 Ocak 1959), "Oda Tiyatrosu", *Cumhuriyet*, ss.4.
- Ay, Lütfi (18 Kasım 1958), "Ankara'da Beşinci Tiyatro", *Cumhuriyet*, ss.4.
- Ayas, Güneş (2014), *Mûsiki İnkılâbı'nın sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi: İstanbul.
- Aydar, Deniz (2014), "Popüler Kültür ve Müzik Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C: 7, S: 33, ss.800-807.
- Aydoğan, Filiz (2004), "Popüler Kültür ve Popüler Müzik", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S: 20, ss. 207-213.
- Balakbabalar, Ali (2009), "Klasik Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını" [Bildiri], 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi):Müzik Kültürü ve Eğitimi, 2.Cilt, ss.939-944, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu: Ankara.
- Balkılıç, Özgür (2009), *Cumhuriyet, Halk Ve Müzik, Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Bardakçı, Murat (2017), *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BCA (13 Kasım 1959), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2. Yer:154 63 12.
- BCA (16 Eylül 1949), Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı: 30.11.1.0 Yer: 208.27.8.
- BCA (16 Ocak 1960), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2. Yer: 154.74.1.
- BCA (16 Ocak 1960), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2. Yer: 154.74.2.

BCA (21 Mart 1983), Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı: 30.11.1.0 Yer: 577.16.6.

BCA (28 Aralık 1979), Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı: 30.11.1.0 Yer: 513.87.1.

BCA (29 Mayıs 1978), Bakanlıklararası Tayin Daire Başkanlığı: 30.11.1.0. Yer: 473.41.7.

BCA (30 Kasım 1926), Genel: 180.9.0.0. Yer: 86.416.14.

BCA (9 Şubat 1960), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2. Yer: 154.77.14.

BCA, (08 Nisan 1950), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2 Yer: 122.32.10

BCA, (13 Aralık 1940), Cumhuriyet Halk Partisi: 490.1.0.0. Yer: 1207.2.1.

BCA, (18 Haziran 1955), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2 Yer: 140.61.16)

BCA, (21 Temmuz 1949), Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü: 30.1.0.0 Yer: 44.257.10.

BCA, (22 Haziran 1958), Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü: 30.1.0.0 Yer: 43.254.19.

BCA, (30 Mayıs 1958), Kararlar Daire Başkanlığı: 30.18.1.2. Yer: 149.29.10.

BCA, (8 Ekim 1951), Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü: 30.1.0.0 Yer: 98.606.5.

Belgil, Vehbi (7 Eylül 1952), “Filmciliğimiz Nasıl Kalkınır?”, *Vatan Pazar İlavesi*, ss.1.

Bengi, Derya (2016), *50’li Yıllarda Türkiye’de Sazlı Cazlı Sözlük “Şimdiki Zaman Beledir”*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Berendt, Joachim E. (2003), *Caz Kitabı- Ragtime’den Fusion ve Sonrasına* (Çev. Neşe Ozan), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Berkes, Niyazi (1997), *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler-1*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.: İstanbul.

Burçak, Rıfki Salim (1998), *On Yılın Anıları (1950-1960)*, Nural Matbaacılık: Ankara.

Buttanrı, Müzeyyen (2003), “İstanbul’un Fethi’ni Konu Alan İki Tiyatro Eseri: Bizans Ve Fatih”, *I. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi 15-17 Ekim 2003*, OĞÜ Yayınları: Eskişehir, s. 315-337.

Buttanrı, Müzeyyen (2011), *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Ceylan, Süleyman (2008), *Demokrat Parti İktidarı Döneminde Üniversite Eğitimi (1950–1960)*, Ortaöğretim Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilimdalı Tarih Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Çak, Ş. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2017), *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

Çandarlı, Selçuk (5 Kasım 1952), “Tarihi Film Modası”, *Hürriyet*, ss. 2.

Çelik, Ayşegül (2013), *Ölmeyi Bilen Adam Muhsin Ertuğrul*, Can Yayınları: İstanbul.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2015), “Foto Film Merkezi Koleksiyonu Ordu Arşivinden Filmler”, *Altıyazı*, S: 153, ss. 88-89.

Çetiner, Yılmaz (2005), *Nefes Nefese Bir Ömür*, Epsilon Yayıncılık: İstanbul.

Davran, Yalçın (2005), “Cumhuriyetten Günümüze Türk Operasının Dünyü, Bugünü ve Geleceği”, *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. 11 (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 33-74.

Demir, Zafer (2002), “Atatürk ve Türk Müziği”, *Bilge*, S: 33, ss.16-23.

Deren, Sevil (2007), “Kültürel Batılılaşma” , Tanıl Bora, Murat Gültekinil (Ed.); *“Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt-3, Modernleşme ve Batıcılık”*, 4. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul, ss. 382-402.

Devlet Tiyatroları, “Günay Gecesi”, [Erişim: 10.04.2018, <http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-oyunarsivi-1377.html>].

Devlet Tiyatroları, “Sevgi Sanlı”, [Erişim: 10.04.2018, <http://www.devtyatro.gov.tr/dosyalar/sevgisanlioyunarsivi.pdf>].

Devlet Tiyatroları, “Son Durak”, [Erişim: 10.04.2018, <http://www.devtyatro.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-oyunarsivi-3001.html>].

Devlet Tiyatroları, “Tarihçe” [Erişim: 21.03.2018, <http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1951.html>].

Devlet Tiyatroları, “Tarihçe”, [Erişim: 20.06.2018, <http://devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-tarihce-1949.html>].

Dilmener, Naim (2014), *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, 4. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.

Doğramacı, Emel (1993), *Atatürk'ten Günümüze Sosyal Değişmede Türk Kadını*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.

Doğrusöz, Ufuk (1997), “Türkiye’de Aydınlanma Işığında Müzikte Yeni Kimlik Arayışları” [Bildiri], *Türkiye’de Aydınlanma Hareketi-Server Tanilli’ye Saygı Sempozyumu Bildirileri*, 25-26 Nisan, Strasbourg.

Dördüncü Türk-İngiliz Müzik Festivali, Ulus 6 Nisan 1951, s.6.

Duman, Sabit (2007), “Rock Müziğin Doğuşu ve Türk Rock Müziği”, 38. ICANAS, *Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10-15 Eylül, Ankara, ss. 239-250.

Dündar, Can (2011), *Canım Erdalım Sevgili Babacığım, Erdal İnönü-İsmet İnönü Mektuplaşmaları*, 2.Basım, Can Yayınları: İstanbul.

Dürük, E. Filiz (2011), “Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal Ve Müziksel Etkenler”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, C: 3, S:1, ss. 33-42.

Eravcı, M. ve Kiremit, İ. (2010), “Lale Dönemi ve Patrona Halil İsyanı Üzerine Yeni Değerlendirme”, *Tarih Okulu*, S:8, ss. 79-93.

Erer, Tekin (1963), *On Yılın Mücadelesi*, Ticaret Postası Matbaası: İstanbul.

Ertuğrul, Muhsin (1945), “Gençlere”, *Türk Tiyatrosu*, S:180, ss.7.

Ertuğrul, Muhsin (1993), “Çocuk Tiyatrosu Yaşamın İlk Sayfasıdır”, Özdemir Nutku (Ed.); *Gerçeklerin Düşleri Tiyatro Düşünceleri*, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları: İstanbul, ss. 386.

Gökmen, Lütfi (22 Aralık 1956), “Nurhan Nur’un Annelik Hikayesi”, *Radıyo Haftası*, S: 5, ss: 8,9-23.

Gökmen, Mustafa (1989), *Başlangıcından 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajans Basımevi: İstanbul.

Güçhan, Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi: Ankara.

- Güçhan, Gülseren (1993), “Sinema-Toplum İlişkileri”, *Kurgu Dergisi*, S: 12, ss.51-71.
- Gül, Adnan (1998), “Demokratikleşme ve Modernleşme Sürecinde Türkiye’de Kültür Politikası”, *Yeni Türkiye Dergisi: Cumhuriyet Özel Sayısı 4: Kültürel Değerlendirme*, S: 23-27, ss. 2499-2507.
- Güler, Gizem (2010), *Cemal Reşit Rey’in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Gülgün Feyman’ın Yalçın Turan ile Türk Müziğinde Çok Seslilik Hakkındaki Sohbeti, TRT Arşiv, 1982.
- Günevi Uslu, Evren (2007), *Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Güngör, Nazife (1993), *Arabesk*, 2. Baskı, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Gür, Ceyhan (1996), *Zeki Müren Şimdi Uzaklardasın*, AD Yayıncılık: İstanbul.
- Gürün, Dikmen (2003), “1950’lerde Oyun Yazarlığı Üzerine Eleştiriler”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, S: 2, ss.156-171.
- Gürzap, Can (1976), “Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır- Nasıl Yapılmalıdır”, *Tiyatro Araştırma Dergisi*, S: 7, ss.77-95.
- Güvemli, Zahir (1960), *Sinema Tarihi*, Varlık Yayınları: İstanbul.
- Güzel Bir Konser* (2 Nisan 1953), *Dünya*, ss. 2.
- Hakan, Fikret (2012), *Türk Sinema Tarihi*, İnkılâp Kitabevi: İstanbul.
- Held, David (1980),). “Introduction to critical theory: Horkheimer to Habermas”. Londra: Hutchinson, s.103
- Işıктаş, Bilen (2017), “Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Dönemi’nde Milli Müzik İnşası”, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, C:2, ss.23-53.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, “Darülbeydi’den Şehir Tiyatroları’na”, [Erişim:02.04.2018, <https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/SitePage/index/urumsal-MTA2>].

İstanbul'da Sanat Hareketleri (1 Eylül 1952), *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, ss. 37.

Kara, Mesut (2007), “Sinemamızın İlk Yıldızları”, *Cinemascope*, S: 11, ss. 77-82.

Kara, Mesut (2012), *Sinema ve 12 Eylül*, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Karaca, Sakine (2013), *Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Çetin Altan Tiyatroları*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Katoğlu, Murat (2000), “Cumhuriyet Türkiye’inde Eğitim, Kültür, Sanat”, Sina Akşin (Ed.); *Çağdaş Türkiye (1908-1980)*, C: 4, 6. Baskı, Cem Yayınevi: İstanbul, ss. 417-520.

Kavcar, Cahit (1981), “Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi”, [Bildiri], *I. Türk Müziği Kurultayı*, 20-23 Ekim 1981, Eskişehir İdari Ticari İlimler Akademisi İletişim Bilimleri Fakültesi: Eskişehir, ss. 16-26.

Kavukçuoğlu, Deniz (2016), *Moda'da Gezinti*, 2. Baskı, Can Sanat Yayınları: İstanbul.

Kaya, Mehtap (2017), *Atatürk Dönemi Magazin Dergiciliği ve Sosyo Kültürel Dönüşümdeki Yeri*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları: Ankara.

Kayalı, Kurtuluş (2015), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Tezkire Yayıncılık: İstanbul.

Kaynak, G. ve Özcan, N. (2002), “Sadettin Kaynak (1895-1961)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C: 25, ss.85-87), Türkiye Diyanet Vakfı: İstanbul.

Kirel, Serpil (1995), “Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses”, *Antrakt*, S: 51, ss. 59-64.

Kıvanç, Halit (10 Ağustos 1955), “Yeni Bir San’at Topluluğu Doğuyor: Haldun Dormen Tiyatrosu”, *Milliyet*, ss. 5.

Kodallı'nın Atatürk Orotoryosu (Kasım 1953), *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, S: 121, ss. 34.

Konservatuvarın İkinci Senfonik Konseri (9 Aralık 1952), *Dünya*, ss. 4.

Konur, Tahsin (1987), “Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C: 31, S: 1-2, ss. 307-359.

Kore Harbinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin Muharebeleri (1950-1953), (1975), Genelkurmay Basımevi: Ankara.

Korle, Sinan (10 Şubat 1950), “Hanımlar Terzihanesi Münasebetiyle”, *Vatan*, ss.5.

Köksal, Selma (2017), “İmgenin ve Melodramın Ölümü”, Funda Masdar Kara (Ed.); *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan*, Yitik Ülke Yayınları: İstanbul.

Kural, Turgut (5 Şubat 1960), “Sinema Sanatı, Kalite ve Gerçek”, *Si-Sa*, S: 1, ss. 4

Kutluk, Fırat (2018), *Müzik ve Politika*, h2o Kitap, İstanbul.

Kuyucak Esen, Şükran (2016), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*, 3. Baskı, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Kuyucaklı, Orhan (1961), “Ayhan Işık’ı Nasıl Tanırsınız?”, *Artist*, S: 29, ss.11

Kuyucu, (Mihalis) Michael (2016), “Theodor W. Adorno’nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı”, *TRT Akademi Dergisi*, C:1, S: 1, ss. 188-208.

Makal, Oğuz (2005), “Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler”, *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. XI (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 75-127.

Maraşlı, Gülşah Nezaket (2006), *Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet*, Elips Kitap: Ankara.

Mardin, Şerif (1991), “*Türk Modernleşmesi Makaleler 4*”, İletişim Yayınları: İstanbul.

Meriç, Murat (2016), *100 Şarkıda Memleket Tarihi*, Ağaçkakan Yayınları: İstanbul.

Mimaroğlu, İlhan (2017), *Müzik Tarihi*, 12. Basım, Varlık Yayınları: İstanbul.

Mimesis, “Arif Erkin ile Söyleşi”, [Erişim: 29 Mart 2018, <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/arif-erkin-ile-soylesi/>].

Mimesis, “Mehmet Akan ile Söyleşi”, [Erişim: 29 Mart 2018, <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/mehmet-akan-ile-soylesi/>].

Mungan Yavuztürk, Gülseren (Aralık 2013), “Ankara’da Yayınlanmış Sinema Dergilerinin Kısa Tarihçesi”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, C: 1, S: 2, ss. 79-92.

Nesin, Aziz, (5 Şubat 1960), “Sinemanın Toplum Üzerine Yapması Gerektiği ve Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir?”, *Si-Sa*, S: 1, s. 9-10.

Nutku, Özdemir (2015), *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosuna*, Türkiye İş Bankası Yayınları: İstanbul.

Onan, Kemal (1950), “Perihan Altındağ”, *Festival*, S: 3, ss. 30.

Onaran, Âlim Şerif (1994), *Türk Sineması*, C: 1, Kitle Yayınları: Ankara.

Onaran, Âlim Şerif (2013), *Lütfi Ö. Akad*, 2. Baskı, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Oransay, Gültekin (1985a), “Çoksesli Musiki”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (C:VI, ss.1517-1530), İletişim Yayınları: İstanbul.

Oransay, Gültekin (1985b), *Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler*, Küğ Yayınları: İzmir.

Orhan Günşiray (1960), “Belgin Doruk”, *Artist*, S: 3, ss.34.

Özakman, Turgut (15 Mart 1959), “Telif Eserler ve...”, *Sinema-Tiyatro*, S:1, ss. 6

Özbek, Mehmet (1998), “Cumhuriyet ve Halk Müziği”, *Yeni Türkiye Dergisi: Cumhuriyet Özel Sayısı 4: Kültürel Değerlendirme*, S: 23-27, ss. 3018-3022.

Özbey, İpek, “Muhterem Nur: 12 Yaşında Tecavüze Uğradım Okulu Bıraktım”, *Hürriyet*, [Erişim: 8.03.2018, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/12-yasinda-tecavuze-ugradim-okulu-biraktim-40494216>].

Özdemir, Nuray (2006), *Cumhuriyet Dönemi Karayolu Politikası (1923-1960)*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özdemir, Sinem (2007), Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak, 38. ICANAS, *Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10-15 Eylül, Ankara, ss.573-586, s.581.

Özel, Şinasi (2005), “Bildirilere Yönelik Görüşler II (Opera)” *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. 11 (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 135-142.

Özer, İlknur (2011), “Emin Işık ile Sâdettin Kaynak Üzerine”, Mehmet Yalçın Yılmaz (Ed.); *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü: İstanbul, ss. 22-24.

- Özer, İlknur (2011), “Sâdettin Kaynak”, Mehmet Yalçın Yılmaz (Ed.); *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü: İstanbul, ss. 9-15.
- Özertem, Tekin (1992), *Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Özgüç, Agâh (1976), *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yayınları: Ankara.
- Özgüç, Agâh (1988), *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları: İstanbul.
- Özgüç, Agâh (1990), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları: İstanbul.
- Özgüç, Agâh (1992a), “Bir Sinema Marjinali ya da Unutulmuş Bir Yönetmen: Muharrem Gürses”, *Antrakt*, S: 7, ss.22-23.
- Özgüç, Agâh (1992a), “Kurtuluş Savaşı Filmleri”, *Antrakt*, S: 14, ss.12-19.
- Özgüç, Agâh (1993), *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilge Yayınevi: İstanbul.
- Özgüç, Agâh (1998), *Türk Sinemasında On Kadın*, Broy Yayınları: İstanbul.
- Özgüç, Agâh (2011), “Sinemacılar Dönemi’nin ‘Romantik Jön’ü”, *Hayal Perdesi*, S: 25, ss.90-91.
- Özkılıç, Hüseyin (2011), “Türk Müziğinin Popülerleşmesinde Sâdettin Kaynak”, Mehmet Yalçın Yılmaz (Ed.); *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdettin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü: İstanbul, ss. 18-21.
- Özön, Nijat (2013), *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, 4. Baskı, Doruk Yayımcılık: İstanbul.
- Öztürk, Serhat, Sönmez, Hüseyin (1985), “Metin Erksan: Türkiye’de Entelijansiya Yok”, *Ve Sinema*, S: 1, ss. 29-30.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet’in Sesli Serüveni, Cumhuriyet’in Sesleri: Bir Çağdaşlaşma Projesi Olarak T.C.’nin 75. Yılı*, İstanbul: Türk Vakfı Yayınları.
- Poyraz, Türkân, Albek, Muazzez (1957), *Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi*, TTK Basımevi: Ankara.

- Pösteği, Nigar (2007), *Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık*, Es Yayınları: İstanbul.
- Rado, Şevket (27 Ekim 1950), "Saat 6 Tiyatrosu", *Akşam*, ss. 2.
- Redford, Grant H., (20 Nisan 1959), "Türk Yazarlığı ve Geleneği Hakkında Bazı Notlar", *Sinema-Tiyatro*, S: 2, ss. 17-20.
- Refiğ, Halit (2009), *Ulusal Sinema Kavgası*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Refiğ, Halit (Mart 1956), "Sinemada Bağımsızlık", *Sinema*, ss. 1-2.
- Safa, Peyami (1932), *Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi*, Cumhuriyet.
- Sakallı, Fatih (2011), "Reşat Nuri Güntekin'in 'Balıkesir Muhasebecisi' Adlı Oyununda Toplumsal Eleştirisi", *Türkbilig*, S: 21, ss. 173-182.
- Sarı, Lora (23 Temmuz 2013), "Biz Caz Yapmasını da Biliriz", *Agos E-Gazete*.
- Sav, Ergun (15 Mart 1959), "Kral Lear", *Sinema Tiyatro*, S:1, ss. 24-26.
- Savcı, Sadun G. (25 Şubat 1950), "Yine Şehir Tiyatrosu", *Vatan*, ss. 2.
- Say, Ahmet (1997), *Müzik Tarihi*, 3. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- Say, Ahmet (2005), "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Çağdaş Müzik", *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. X (Müzik Kültürü), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 127-136.
- Sayar, Leyla (1960), "Ayhan Işık", *Artist*, S: 3, ss. 34.
- Sayılgan, Aclan (2009), *Türkiye'de Sol Hareketler*, 5. Baskı, Doğu Kütüphanesi: İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (1996), *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İnkılâp Kitabevi: İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (2010), *Türk Sinema Tarihi*, 3. Baskı, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Seçkin, Nalân (1998), *Zeki Müren*, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Selçuk, Timur (1985), "Müzik Dünyamız" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (C:VI, ss.1476-1481), İletişim Yayınları: İstanbul.
- Sevinçli, Efdal (1994), *1940-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Eleştirisi, Tiyatro Eleştirmenliği Birliği, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi 1923-1960*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.

Sezin, Sezer (2012), “Kültürlü, Efendi Hakikaten Ender Bir İnsandı”, *Hayal Perdesi*, S: 26, ss. 89.

Shipley, Joseph T. (20 Nisan 1959), “Yabancı Gözüyle Türk Tiyatrosu”, (Ter. Sevdâ Şener), *Sinema-Tiyatro*, S: 2, s. 21-22.

Soysüren, Ali Haydar, Yıldız, Necip Yıldız (2017), “Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Sinemasının Ulus-Devlet Politikalarıyla İlişkisi üzerine Bir Değerlendirme”, *Karadeniz*, S: 35, ss. 89-104.

Suner, Asuman (2006), *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları: İstanbul.

Sümer, Adalet (Şubat 1952), “Yılın Sanat Hareketleri”, *Devlet Tiyatrosu*, ss. 23.

Süzgün, İlhan, “Memduh Ün”, *Türk Sineması Araştırmaları*, [Erişim: 27.02.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/300/memduh-un>].

Şekeroğlu, Duygu (1979), Başlangıcından Bugüne Fotoğraflarla Türk Sineması, IDGSA Sinema Televizyon Enstitüsü Yayını: İstanbul.

Şener, Erman (1979), “Ayhan Işık, Yeni Tip Erkek Oyuncunun Başarılı Temsilcisi ve ‘En Uzun Ömürlü Sinema Yıldızı’ydı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S: 329, ss. 15-16.

Şener, Sevdâ (1972), “‘Popüler’ Yazar Cevat Fehmi Başkut”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S: 3, ss. 5-40.

Şener, Sevdâ (1973), “Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S: 4, ss. 31-44.

T., Türkan (15 Mart 1959), “Seyirci Sorunu”, *Sinema-Tiyatro*, S: 1, ss. 7.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, “Prof. Cüneyt Gökçer (1920-2009) (Yönetmen-Oyuncu), [Erişim 9 Temmuz 2018, <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3283/prof-cuneyt-gokcer.html>].

T.C. Resmi Gazete, 1960 Mali Yılı Muvazenei Umumiye Kanunu, 1 Mart 1960, Kanun No: 7466, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, 5441 Sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkındaki Kanunun 5,8 ve 10uncu Maddelerinin Tadili Hakkında Kanun, 31 Mayıs 1955, Kanun No: 6629, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu, 28 Mayıs 1949, Kanun No: 5392, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun*, 16 Haziran 1949, Kanun No:5441, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun*, 24 Şubat 1956, Kanun No: 6660, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *İdil Biret ve Suna Kan'ın Yabancı Memleketlere Müzik Tahsiline Gönderilmesine Dair Kanun*, 12 Temmuz 1948, Kanun No: 5245, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *Kararnameler*, 5 Ekim 1954, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun*, 29 Mayıs 1934, Kanun No: 2444, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

T.C. Resmi Gazete, *Radyolarda İlan ve Reklam Tarifesine Dair Bakanlar Kurulu Kararı*, 28 Şubat 1951, 12402, Başbakanlık Basımevi: Ankara.

Tanar, Mehtap (2012), “Bir Değişim Döneminin Sembolü Zeki Müren”, *Evrensel Kültür*, S: 251, ss. 21-24.

Taner, Haldun (2016), *Ve Değirmen Dönerdi/Lütfen Dokunmayın*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Tansuğ, Feza (2001), “Musiki Mirasımıza Bakışta Milliyetçiliği Aşma Zorunluluğu” [Bildiri], F. Tansuğ, E. Antep, V. Yıldırım (Haz.); *Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri 27-28 Kasım 1999, 20-21 Ekim 2000*, Kitap Matbaacılık.

Tanyer, Turan (2012), “1950’li Yıllarda Türk Sinemasının Efeleri”, *Kebikeç*, S: 34, ss. 209-225.

Tartan, Fikret (2012), *Devlet Özel Tiyatrosu*, Neşa Ofset Basımevi: İzmir.

TBMM (2010), *TBMM Albümü 1920-2010*, C: 2 (1950-1980), TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları: Ankara.

TBMM Tutanak Dergisi (10 Haziran 1949), Dönem 8, Birleşim 106, C: 20, ss. 720-721.

TBMM Tutanak Dergisi (10 Haziran 1949), Dönem 8, Birleşim 106, C: 20, ss. 757-760.

TBMM Tutanak Dergisi (11 Mayıs 1949), Dönem 8, Birleşim 84, C: 19, ss. 302.

TBMM Tutanak Dergisi (23 Ocak 1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 294.

TBMM Tutanak Dergisi (23 Ocak 1952), Dönem 9, Birleşim 30, C: 12, ss. 295.

TBMM Tutanak Dergisi (25 Şubat 1951), Dönem 9, Birleşim 51, C: 5, ss. 761-811.

TBMM Tutanak Dergisi (25 Şubat 1951), Dönem 9, Birleşim 51, C: 5, ss. 847.

TBMM Tutanak Dergisi (26 Haziran 1950), Dönem 9, Birleşim 13, C: 1, ss. 256-258.

TBMM Tutanak Dergisi (26 Haziran 1950), Dönem 9, Birleşim 13, C: 1, ss. 258.

TBMM Tutanak Dergisi (29 Mayıs 1950), Dönem 9, Birleşim 3, C: 1, ss. 24-32.

TBMM Zabıt Ceridesi (1 Kasım 1934), Dönem 4, Birleşim 4, C: 2, ss. 4

TBMM Zabıt Ceridesi (18 Şubat 1954), Dönem 9, Birleşim 45, C: 28, ss. 277-287.

TBMM Zabıt Ceridesi (18 Şubat 1955), Dönem 10, Birleşim 42, C: 5, ss. 253.

TBMM Zabıt Ceridesi (19 Şubat 1960), Dönem 11, Birleşim 41, C: 12, ss. 244.

TBMM Zabıt Ceridesi (23 Şubat 1955), Dönem 10, Birleşim 47, C: 5, ss. 590-612.

TBMM Zabıt Ceridesi (26 Şubat 1956), Dönem 10, Birleşim 45, C: 10, ss. 864.

TBMM Zabıt Ceridesi (26 Şubat 1957), Dönem 10, Birleşim 47, C: 17, ss. 884.

TBMM Zabıt Ceridesi (26 Şubat 1958), Dönem 11, Birleşim 47, C: 2, ss. 734-786.

TBMM, “1952 Yılı Bütçe Kanunu”, [Erişim: 21.03.2018, https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc034/kanuntbmmc034/kanuntbmmc03405908.pdf].

TBMM, “1953 Mali Yılı Muvazenei Umumiye Kanunu”, [Erişim:21.03.2018,https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc035/kanuntbmmc035/kanuntbmmc03506076.pdf].

Teksoy, Rekin (2009), *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, C: 1, 3. Baskı, Oğlak Yayıncılık: İstanbul.

Tıgılı, Erhan (1964), “Muhterem Nur”, *Sinema Ekspres*, S: 8, ss.5.

Toran, Hande (2007), *Nazım Kurşunlu Hayatı ve Tiyatro Eserleri*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Tuğrul, Semih (1953), “Filmciliğimizle İlgili Meseleler”, *Varlık*, S: 401, ss. 15.

Tuncay, Murat (2010), “Türk Tiyatrosunda Sahne Arkası Etiğinin Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S: 29, ss. 81-144.

Tunçdemir, İlknur (2007), "Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları", [Bildiri], *16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi*, 5-7 Eylül, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi: Tokat.

Türk Ceza Kanunu, “Birinci Kitap: Esaslar”, [Erişim: 20.02.2018, <http://www.ceza-bb.adalet.gov.tr/mevzuat/765.htm>].

Türk Dil Kurumu, “radyofonik”, [Erişim: 24.05.2018, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=radyofonik%20piyes&guid=TDK.GTS.53f416834806a2.65274801].

Türk Dil Kurumu, “rejisör”, [Erişim: 24.05.2018, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=REJ%C4%B0S%C3%96R].

Türk Film Yıldızları (1953), S: 1, ss. iç kapak-1.

Türk Sineması Araştırmaları, “Aşk Hırsızı”, [Erişim: 03.03.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6413/ask-hirsizi>].

Türk Sineması Araştırmaları, “Çakırcalı Mehmet Efe’nin Definesi”, [Erişim: 07.03.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7506/cakircali-mehmet-efe-nin-definesi>].

Türk Sineması Araştırmaları, “Gecelerin Ötesi”, [Erişim: 25.02.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5957/gecelerin-otesi>].

Türk Sineması Araştırmaları, “Öldüren Şehir”, [Erişim: 25.02.2018, http://www.tsa.org.tr/SITE_URL/film/filmgoster/5592/olduren-sehir].

Uçan, Ali (2005a), *Müzik Eğitimi*, Evrensel Müzikeyi Yayınları: Ankara.

Uçan, Ali (2005b), “Türkiye’de Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Müzik Eğitiminin Dünü, Bugünü, Yarını”, *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. X (Müzik Kültürü), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 11-111.

Ulu, Esin (1996), “1980’lerde Türkiye’de Klasik Batı Müziği”, *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C: 14, İletişim Yayınları: İstanbul, ss. 932-942.

Usallı Silan, Bircan (1995), *Küçük Hanımefendi Belgin Doruk Acı Dolu Yıllar*, AD Yayıncılık: İstanbul.

Ünlü, Cemal (1999), Kendi Sesinden Hafız Saadettin Kaynak, Kalan Arşiv Serisi Klasik Türk Musikisi Taş Plak Kayıtları CD kitapçığı, İstanbul, Kalan Müzik Yapım, s.3.

Ünsal, Yücel (1938), *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk*, Eczacıbaşı Vakfı Yayınları: İstanbul.

Üskül, M. Zafer (2015), *Bildirileriyle 1950-1970 Dönemi Sıkıyönetimleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

Yağız, Nebat (2009), *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi*, İşaret Yayınları: İstanbul.

Yalçınkaya, Namık Kemal (1955), “Derdin Devamı”, *Varlık*, S: 417, ss.18.

Yalman, Tunç (12 Nisan 1951), “Devlet Tiyatrolarının Bugünkü Durumu”, *Vatan*, ss. 5.

Yanıkoğlu, Arzum (2007), *Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretilme Koşullarının Güncel Görünümü*, Müzik Bölümü Yüksek Lisans Programı, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

Yavuz, Burçin Nazife (2017), *Zeki Müren’in Sahne Giysilerinin Analizi Ve Eş Zamanlı Tasarım Eğilimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı, Eskişehir.

Yazer, Hamide, “Neriman Köksal”, *Er Türk Sineması Araştırmaları*, [Erişim: 08.03.2018, <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/404/neriman-koksal>].

Yener, Faruk (20 Ocak 1951), “Cortot ve Hörner”, *Vatan*, ss. 5.

Yetkin, Çetin (1970), *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi: Ankara.

Yıldırım, Tunç, (2016), “1950’ler Sonu Türk Sinema Eleştirisinin ‘Türsüzleştirme’ Uygulaması: Üç Arkadaş (1958) ve Yalnızlar Rıhtımı (1959) Melodramlarının Eleştirel Alımlamaları ve Estetik Çözümlemeleri”, *Journal of Human Sciences*, S: 13, ss. 3181-3203.

- Yılmaz, Atıf (1991), *Hayallerim, Aşkım ve Ben*, Simavi Yayınları: İstanbul.
- Yılmaz, Öznur (2017), “Türkiye’de Popüler Müzik Tartışmaları”, 1. Baskı, 7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik Ltd. Şti.: İstanbul.
- Yönetken, Halil Bedii (2012), “Musiki ve Hayat”, Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman (Haz.); *Halil Bedii [Yönetken]’den Seçme Müzik Makaleleri*, Müzik Eğitimi Yayınları: Ankara, ss. 50-51.
- Yurga, Cemal (2002), *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler*, Pegem A. Yayınları: Ankara.
- Yüksel, Ayşegül (1986), *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Yüksel, Ayşegül (1992), “Turgut Özakman’ın Oyun Yazarlığının İkinci Dönemi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S: 9, ss. 123-142.
- Yüksel, Ayşegül (2005), “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünü, Bugünü, Geleceği”, *V. Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. 11 (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, ss. 3-23.
- Zerenler, Dilek (2005), “Helene ve Güzel Helena Adlı Oyunların Konu Bakımından Karşılaştırılması”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S:17, ss. 203-212.
- Ziya Gökalp (1976), *Türkçülüğün Esasları*, (Haz. Mehmet Kaplan), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

EKLER

Ek 1: Il Più Comico Spettacolo del Mondo (1953)

<http://www.antoniodecurtis.com/comico.htm> (Erişim 04.07.2018)



Ek 2: 1959 yapımı Kıbrıs Şehitleri afişi, www.sinematek.tv (Erişim 07.07.2018)



Ek 3: 1959 yapımı Cilalı İbo Yıldızlar Arasında film afişi, www.sinematek.tv (Erişim 07.07.2018).



Ek 4: 1950li yıllarda çekilen filmler sonraki yıllarda tekrar çekilmiştir.



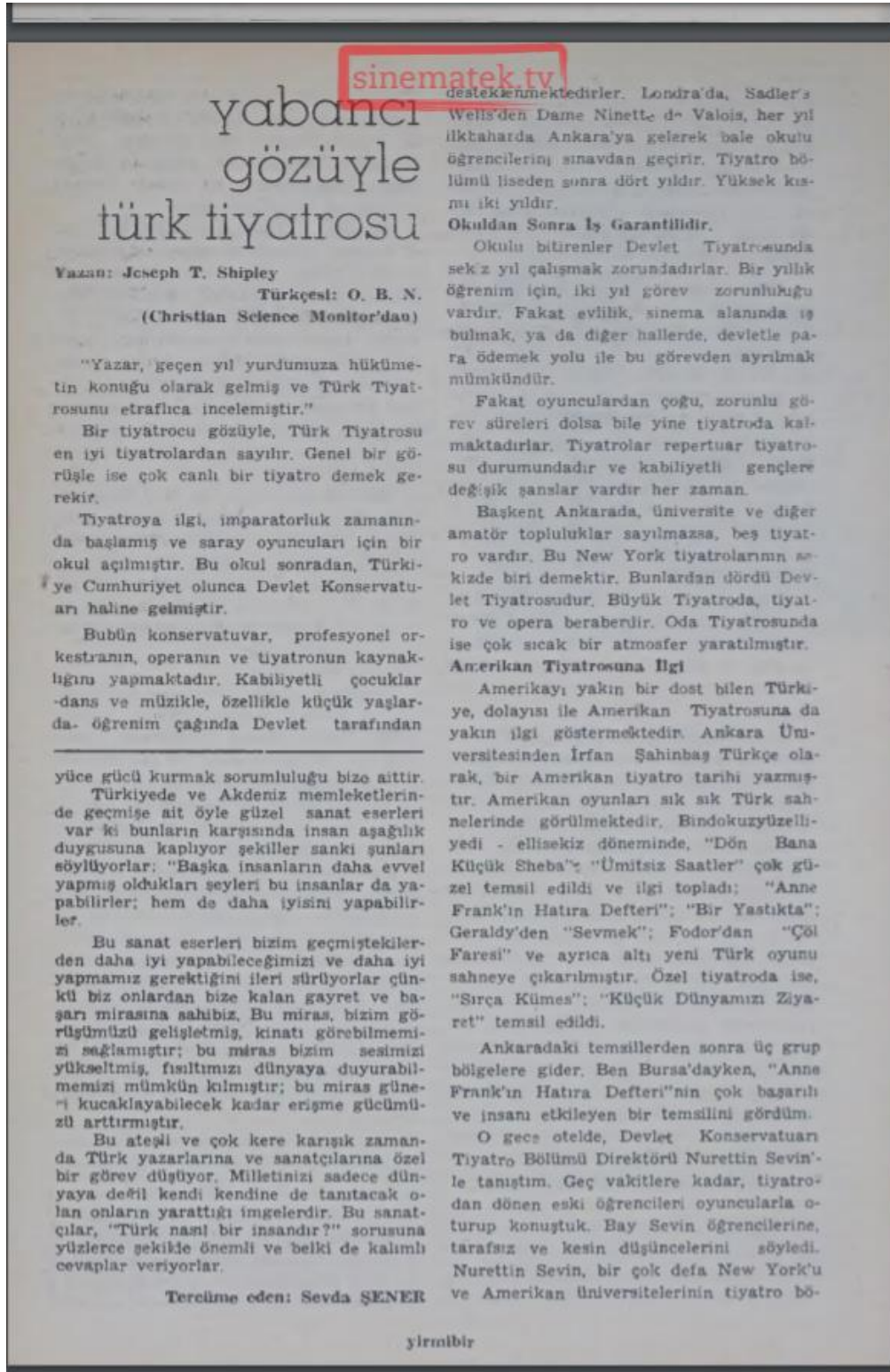
1955 yapımı Dağları Bekleyen Kız



1968 yapımı Dağları Bekleyen Kız

Afişler: www.sinematek.tv (Erişim 07.07.2018).

Ek 5: Shipley'in Türk tiyatrosunu değerlendirdiği yazısı. Joseph T.Shipley, "Yabancı Gözüyle Türk Tiyatrosu", Sinema-Tiyatro, 20 Nisan 1959, S: 2, ss. 21-22.



sinematek.tv

lümlemleri ziyaret etmiş, incelemelerde bulunmuştur. Shakespeare çevirileri vardır, bir keresinde Efes'te, Roma amfiteatrında, yirmibin kişi önünde, "Romeo ve Juliet"i temsil ettirmiştir. Aynı zamanda, geleneksel Türk tiyatrosunun korunması ve sürdürülmesi için uğraşmaktadır. Nurettin Sevin çok güzel Karagöz oynatır.

Yakın Doğu'nun kültür başkenti olan İstanbul bir çok amatör ve profesyonel tiyatro topluluğuna sahiptir. Amatör toplulukların en ileri geleni Genç Oyuncular'dır. Bu yıl Molière'in "Skapenin Dolapları" nı, Marcel Achard'ın "Benimle Oynar mısınız?" adlı Farce'ını ve Ionesco'nun "İskemleleri"ni temsil ettiler. Türkiye, ayrıca avant - garde topluluklar tarafından Ionesco'nun en çok tutulduğu memleketidir. Yaz başlarında bir sahil kasabası olan Erdek'te Genç Oyuncular, Elmer Rice'in "Hesap Makinası"nı oynadılar.

İstanbul Sahneleri

İstanbul Belediye Tiyatrosu, Bindokuz-yüzonbeşte Fransız dehası Antoine tarafından kuruldu. Sonra Muhsin Ertuğrul üç bina ve seksen oyuncusu olan büyük bir organizasyon haline getirdi bu kurulu.

Bu tiyatrolar Batı ve Türk klâsiklerini temsil etmeyi bir gelenek haline getirdiler. Sophocles, Shakespeare, Corneille, Shaw, Pirandello ve O'Neill gibi bütün büyük tiyatro devlerinin oyunları temsil edildi.

Muhsin Ertuğrul Ankara Devlet Tiyatrolarının başına getirilince Belediye Tiyatroları repertuarında daha çok çağdaş yazarların oyunlarına yer verilmeğe bağlandı. Geçen yılın temsilleri arasında Anouilh'in eğlenceli güldürüsü, "Romeo ve Jeannette" vardı. Bu oyun daha New York'ta temsil edilmemiştir. Bundan başka Fransız ve İtalyan yazarlarından bir çok hafif güldürüler, Corneille'de tiyatro öğrenimi yapmış Refik Erduran'ın "Delî" adlı güldürüsü ve John Steinbeck'in "East of Eden"i'nin den aktarılmış bir oyun temsil edildi ki; bu, mevsimin en az ilgi gören oyunu oldu. Bu üç binada Belediye Tiyatrosu, geniş ve değişik bir repertuar uygulamaktadır.

İstanbul'un altı özel tiyatrosundan biri de Küçük Cep Tiyatrosu'dur. Elli koltuklu bu tiyatro Haldun Dormen tarafından kurulmuştur. Geçen dönem, Labiche'in

"İki Sıkılgan"ı, Saroyan'ın "Merhaba Dışardaki" adlı oyunu temsil edilmiştir burada. Fakat Dormen okul arkadaşı Tunç Yalman'la beraber daha geniş bir tiyatro olan Küçük Sahne'yi ele alarak burada verimli bir çalışmaya girişti.

Dormen . Yalman topluluğu, biri "ciddi" diğeri "ticari" iki piyes oynamaktadırlar. "Ticari" olanı, varlıklarının aürebilmesi içindir. Haftanın yarısında, "Karagaçlar Altında", "Hedda Gabler", "Çikolata Asker" diğeri yarısında da, "Teyze-si" ve "Kamp 17" oynanmaktadır. Bu sonuncusu, yüzonbeş temsille büyük bir başarı kazanmış, kuvvetli bir sahneye koyuşa sahip, sağlam oynanılan bir oyundu, bu halile New York'ta bile aynı başarıya ulaşması düşünülebilir.

Bu topluluk, ayrıca bir okul yönetmektedir. Burada öğrencilere İngilizce, dans, tiyatro tarihi, oyun çözümlenmesi, sahne tekniği, öğretiliyor. Başka tiyatrolarda oynanan oyunlar burada incelenip, eleştirilmektedir. Okuldan çıkanlar arasında yetenekli öğrenciler profesyonel topluluklarda iş bulmaktadırlar.

Güldürü Tiyatroları

Küçük Sahne'den sonra en çok tanınmış ve tutulan topluluk Karaca Tiyatrosu'dur. Hafif Fransız komedilerini kendi nükteleri ve anlayışları ile değiştirerek, çok ilgi çeken güldürüler oynuyorlar.

Karaca Tiyatrosu türünde bir çok tiyatro daha var, halk bu tiyatrolara da yakın bir ilgi gösteriyor.

Pek derinliğine varamadığım halde, gördüğüm yerli oyunlar, usta bir kuruluşa ve Amerikan türünde bitişe getirilmiş yüce noktalara sahiptirler. Dil engeli yüzünden oyunların yalnız seyircilerde yarattığı etkisi ile oyundan sonra yazarlarla yaptığım (Fransızca) konuşmalardan çıkardığım sonuca göre, Türk tiyatro yazarı, Türk toplumunu, bizim oyunlarımızda görülen melodramatik çehreden daha çok gerçeğe yakın bir şekilde yansıtmaktadırlar.

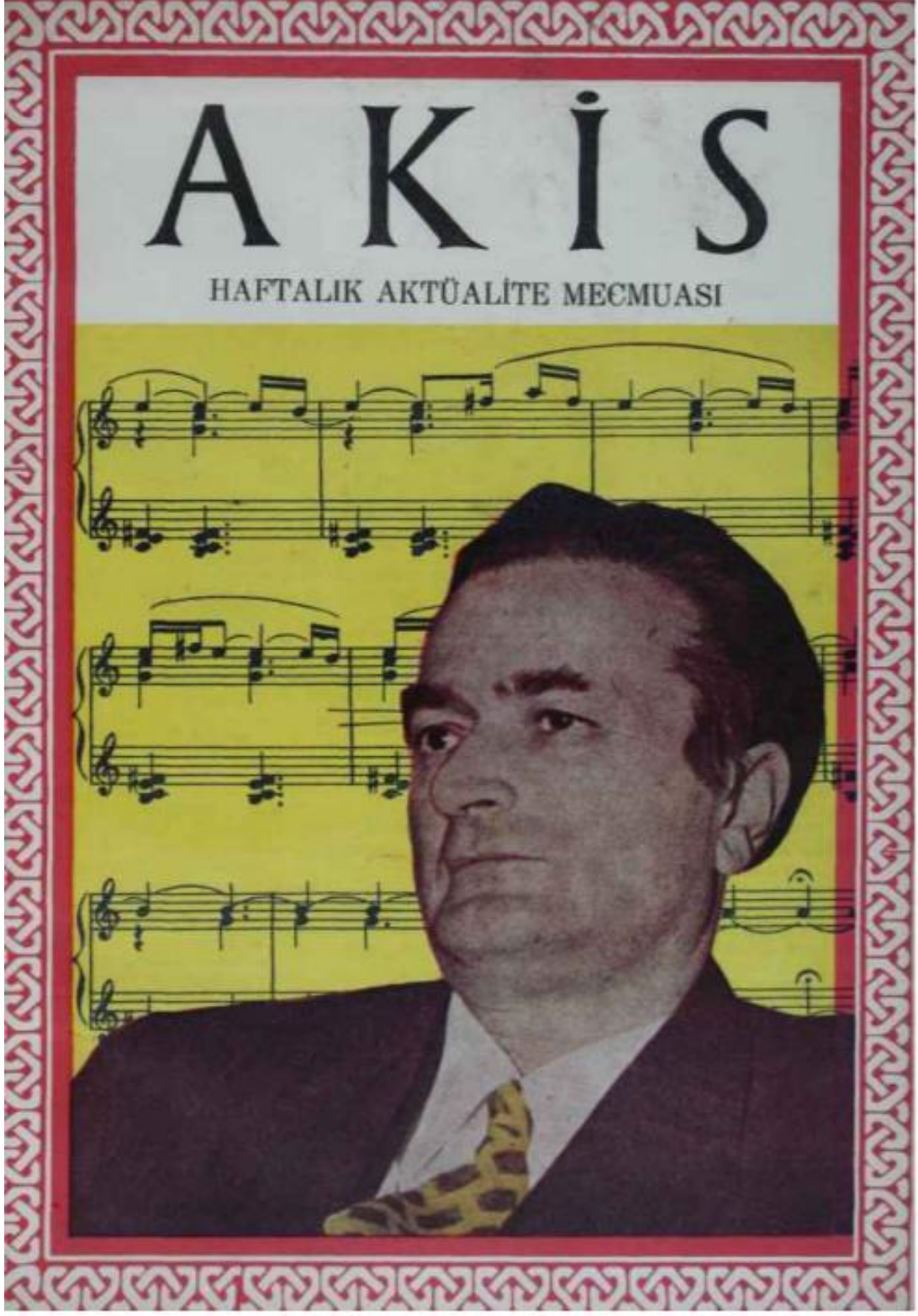
Özür dileriz,

Geçen sayımızdaki "Shakespeare ve Krol Lear"ın yazarı Dr. Emin Çobanoğlu'nun adı unutulmuştur. Özür diler, düzeltiriz, s. t. d.

Ek 6: DP Dönemine ait İstanbul ve Ankara Radyosu'nun günlük programı. Akşam, 24 Haziran 1955, ss. 7.

RADYO	
İSTANBUL RADYOSU	
Öğle ve akşam programı	
12.27	Açılış ve program
12.30	Dans ve hafif yemek müziği pl
13.00	Saz eserleri
13.15	Radife Ertenden şarkılar
13.45	Haberler
14.00	Sevilmis uvertürler
14.30	Mustafa Çağlardan şarkılar pl
15.00	Kapanış
16.57	Açılış ve program
17.00	Dans ve caz müziği pl
17.30	Necdet Ciciden şarkılar
18.00	Şarkılar
18.15	Saz eserleri
18.30	Radyo senfoni orkestrası
19.15	Ayla Doğanaydan şarkılar
19.45	Haberler
20.00	Ud soloları
20.15	Radyo gazetesi
20.30	Karışık hafif melodiler pl
21.00	Sohbet: Şevket Rado
21.10	Radyo klâsik Türk musîkisi
21.50	Yakın tarihten bir sahife: M. cüment Ekrem Talû
22.00	Operalardan hikâyeler
22.45	Dans ve caz müziği pl
23.15	Haberler
23.30	Program
23.33	Karışık hafif müzik pl
24.00	Kapanış
24.00	Kapanış
ANKARA RADYOSU	
Öğle ve akşam programı	
11.58	Açılış ve program
12.00	Öğle müziği pl
12.30	Nevin Demirdöven'den şarkılar
13.00	M. S. ayarı ve haberler
13.15	Melodiler pl
13.30	Radyo salon orkestrası
14.00	Gönül Akuncidan şarkılar
14.30	Manhattan müzikleri pl
15.00	Beraber türküler
15.15	Şarkılar
15.30	Çocuk sahneleri pl
16.00	Kapanış
16.58	Açılış ve program
17.00	Mustafa Sağyazardan şarkılar
17.15	Tanınmış konçertolar «Pl.»
18.00	Türkler
18.15	Maliye saati
18.30	Şarkılar
18.45	Neseli ritimciler
19.00	M. S. ayarı ve haberler
19.15	Tarihten bir yaprak
19.20	Serbest saat
19.30	Köyün saati
19.45	Yurddan sesler
20.15	Radyo gazetesi
20.30	Radyo sanatçıları bir arada
21.15	Kahramanlar geçiyor
21.30	Les Brown ve orkestrasından müzikal barometre «Pl.»
21.45	Haftanın turizm konuşması
21.55	Serbest saat
22.00	Küçük gece konseri
22.35	Liedler «Pl.»
22.45	M. S. ayarı ve haberler
23.00	Donald Voorhees ve müziği
23.30	Dans plâkları
24.00	Kapanış
Yarın sabahki program	
6.28	Açılış ve program
6.30	Karma sabah müziği «Pl.»
7.00	Müzet orkestraları «Pl.»
7.15	Hafif melodiler «Pl.»
7.45	Haberler ve hava raporu
8.00	Programlarımızdan seçmeler
9.00	Kapanış

Ek 7: Viyana’da Senfonisi Çalınacak olan Adnan Saygun. Akis, 25 Aralık 1954, kapak kısmı.



Ek 8: Osman Özdenkçi'nin saz eğitimi verdiği öğrenciler. Remzi Akansel, “Osman Özdenkçi ve Güzel Talebeleri”, *Ses*, 10 Mart 1953, S: 10, ss. 29.



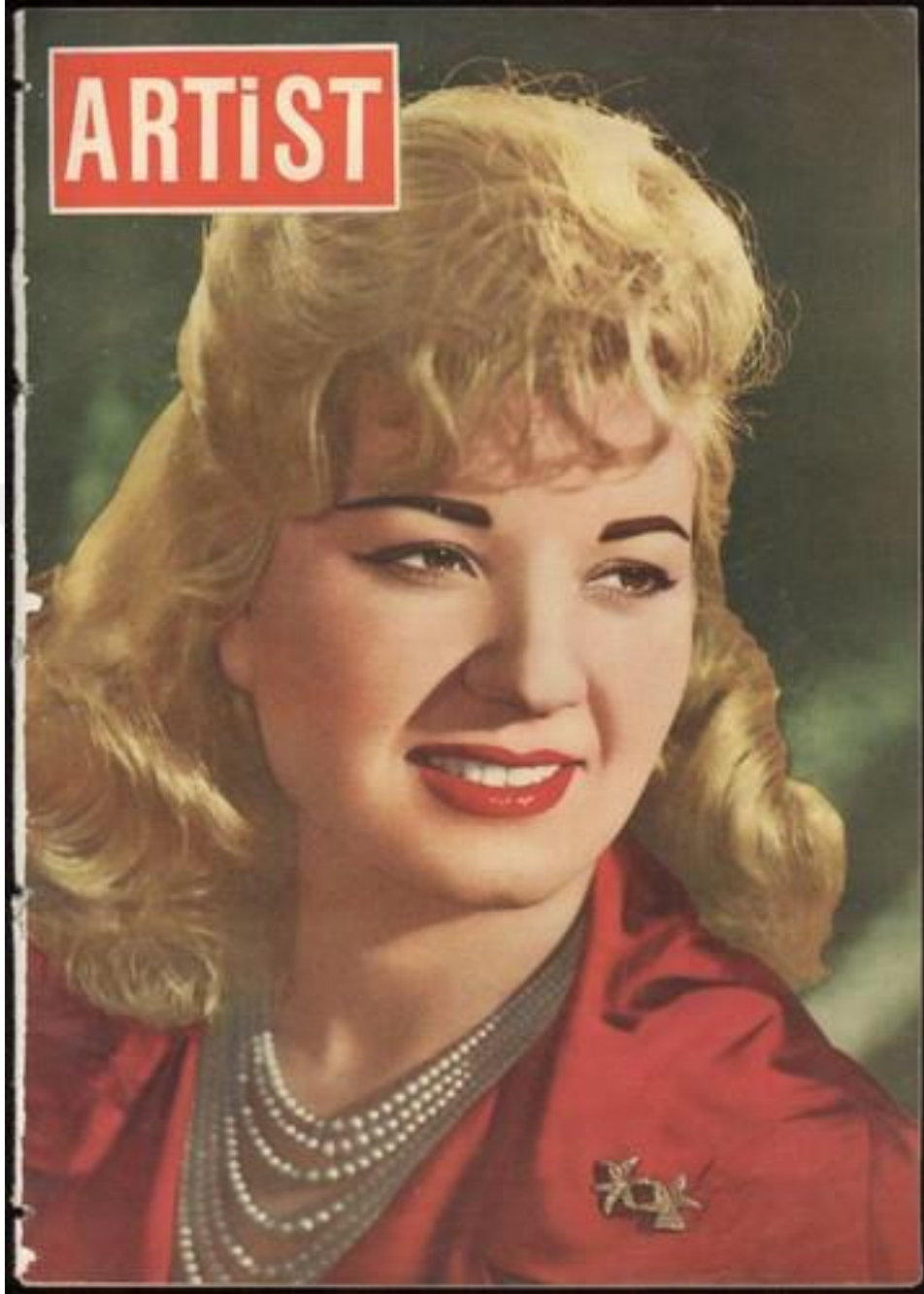
Ek 9: Lütfü Akad'ın “Lüküs Hayat” filminden bir kare. Bengi, 2016: 182.



Ek 10: İstanbul Çadır Tiyatrosundan Seyirciler, Resimli Hayat Dergisi, Temmuz 1954.



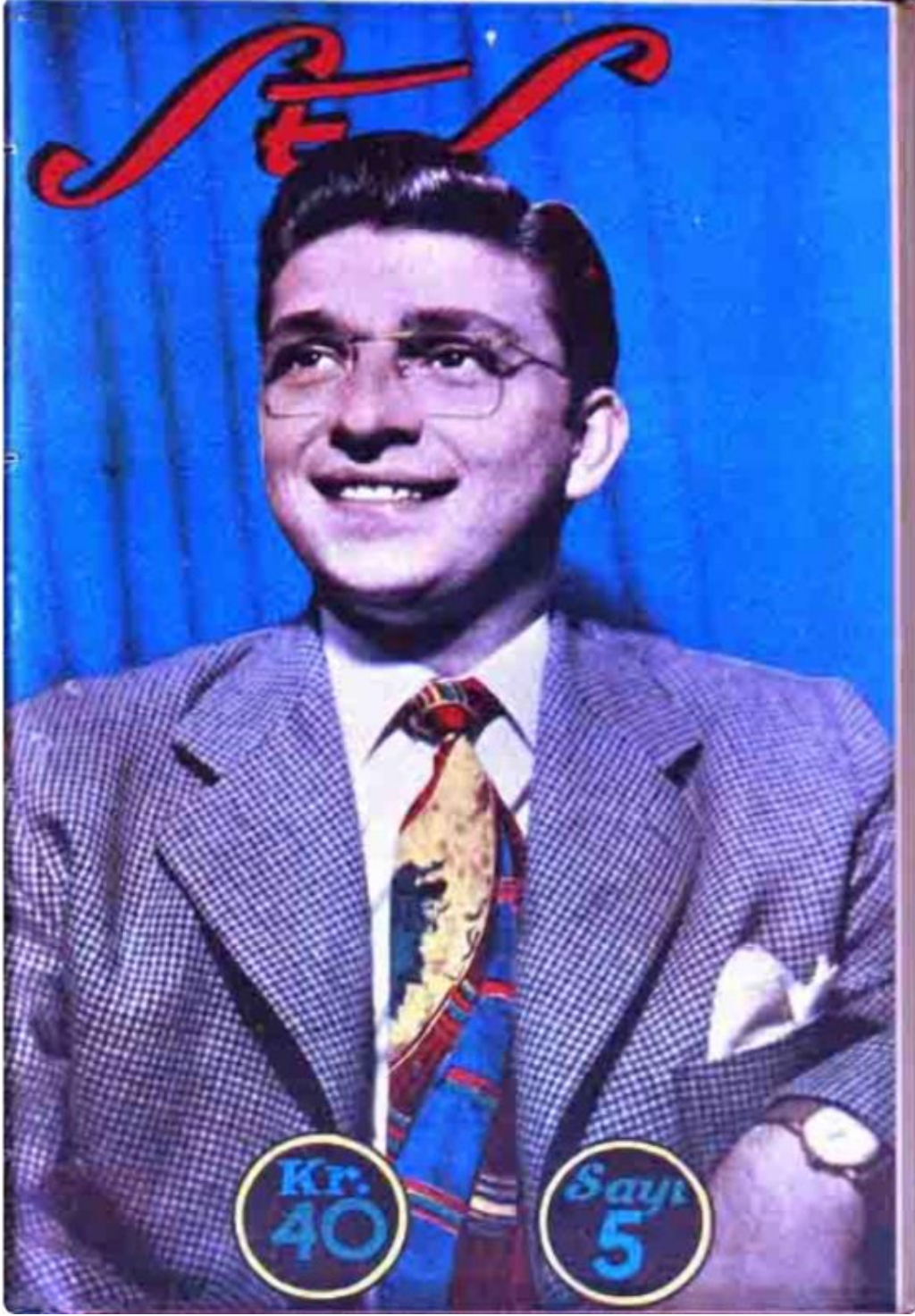
Ek 11: Neriman Köksal. Artist, Haziran 1960, S: 6, kapak fotoğrafı.



Ek 12: Cüneyt Gökçer Fatih Rolünde. Oyun Dünyası, Kasım 1957, S: 9, ss. 8.



Ek 12: Zeki Müren, Ses, 1952. S: 5 Kapak fotoğrafı.



Ek 13: Halkın daha fazla Türk müziği dinlemek istemesine dair arşiv belgesi. BCA 030.01.102.630.7

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ
B A Ş B A K A N L I K
BASIN ve YAYIN GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
Dairesi : Radyo Dal. Md.
Özel sayı : 1407
Genel sayı : 4802

Ankara: 29.7.1950

ÖZETİ
Türk Müziği yayımlarına
ait iki dinleyici mektubu
H.

Ek : Başbakanlık Yüksek
Makamına

Yüksek Başbakanlıkları Hususî Kalem Müdürlüğünden
alınan 19.7.1950 tarih 899 ve 900 numarada kayıtlı Türk Müziği ya-
yımlarının arttırılmasını talep eden iki dinleyici mektubu muhtevi-
yatı incelenerek iadeten takdim olunmuştur.

İkinci toplantısını 10. Temmuz. 1950 tarihinde yapan
Radyo Yayınları Danışma Kurulu, müzik yayımları nisbetlerini yüzde
kırk Türk müziği ve yüzde altmış Batı müziği olmak üzere tesbit et-
miş bulunmaktadır. Bu karar çerçevesi dahilinde İstanbul ve Ankara
Radyoları ayrı ayrı saatlere tesadüf etmek üzere tanzim edilen pro-
totip programa göre sıra ile Türk müziği yayımı yapmaktadır. Bu su-
retle her iki radyonun Türk müziği yayımları yekünü yüzde seksene ba-
lığ olmaktadır.

Bununla beraber, halkımızın daha fazla Türk müziği
dinlemek hususundaki mütevali istekleri gözönüne alınarak müzik yayı-
mı süresinde ya İstanbul veya Ankara Radyosunda dinleyicilerimizin
daima bir Türk müziği yayımı bulabilmeleri için programlarımızda ge-
rekli tedbirlerin alınmakta olduğunu yüksek bilgilerine saygıyla ar-
zederim.

Genel Müdür.
Dr. Halim Alyot
(Dr. Halim Alyot)
31.7.1950

Ek: 2 mektup

N.A. 28.7.950
F.Y.

Verilen cevaplarda : Daire ve şube adının yazılması.

030 01 102 630 7
31-7-950 50832

2

Ankara
Radyo
no: 14.950
20.7.1950

M. Z.
21.7.1950

Sayın Başbakanım

Baskı - Yayın ve Tuzum C. no: 1442
Radyo Dairesi Müd. no: 95
Numara: 1442
Tarih: 20.7.1950 Eki:

Biz Türkler küçük bir yarımyıldan beri Türkçe şarkı söylemek ve hatta kay havaları ve diğer derin havalayla pismisizdir.

Biz alefrazgadan ne onları biz Türkler açacak Türk müziği ve havalarına almışızdır, biz at kaytularını şiere indigi zaman radyada alefrazga calındığı gibi yani refrette karşılaşıyoruz. Radya almak isteyen bütün vatandaşlar alefrazga calındığı radya almakta vaz geçiyorlar.

En büyük bir ricamızda sudur.

Hayırlı mübarek ramazan şerfin sayesinde ve siz büyük mümin yardımıyla Cuma ve pazartesi geceleri, ne yahu İstanbul'dan ne yahu Ankara'dan radyalarımızdan hafızalarımıza alalım ne sabah kurani kerim okutmak ve hıyları ne kadar bekliyor. Edecek, Cuma hic bir tarif edemeyiz. Ramazan şerf sayesinde sizlerde Cenabi hak işimizde müvaffakiyet ve ayın amirler dileriz. Saygılarımla

23.6.1950

E.K.I.

M
20.7.1950

BASBAKANLIK
Hususi Kalem Müdürlüğü
Tarih: 20.7.1950 Numara: 899 Ek:

E.K.I.

Dilaver acağı sunubinde atesin
mehmet küçük

Dilaver acağı sunubinde Störücü
mehmet niyazi albayrak.

Baskı - Yayın ve Tuzum C. no: 7330
Radyo Dairesi Müd. no: 95
Numara: 7330
Tarih: 20.7.1950

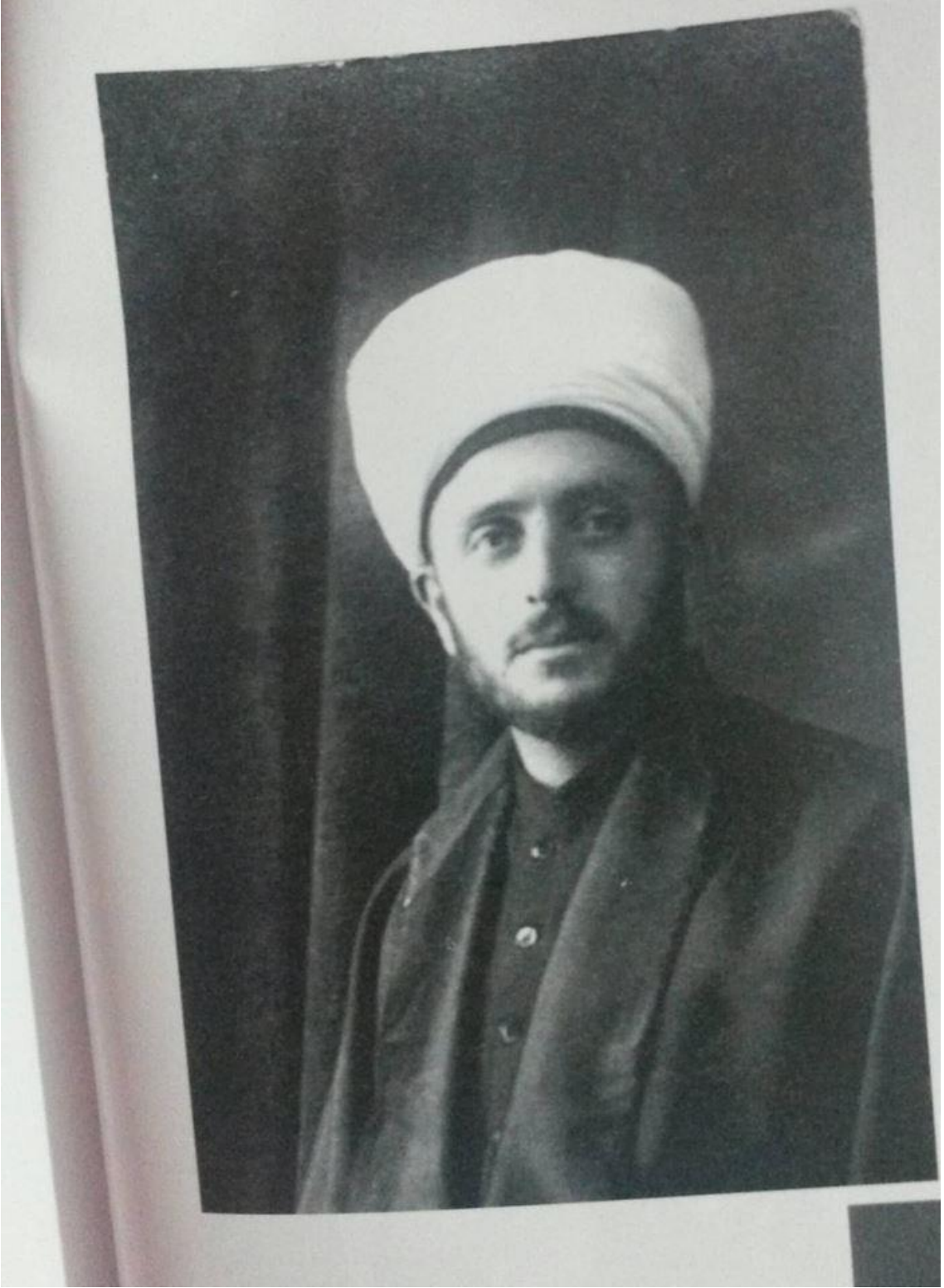
Baskı - Yayın ve Tuzum C. no: 1442
Radyo Dairesi Müd. no: 95
Numara: 1442
Tarih: 15.8.1950

Radyo D. no: 1442
20.7.1950
3

Ek 14: Saadettin Kaynak, (Bardakçı,2017: 455).



Ek 15: Saadettin Kaynak, (Bardakçı,2017: 455).



Ek 16: (Kutluk, 2018: 66).



Ek 17: Erdem Buri, Frida Boccara, Tülay German ve İlhn Mimaroglu,
(Erkal, 2014: 42)



Ek 18: (Erkal, 2014: 7)



ÖZGEÇMİŞ

24.06.1994 tarihinde Bartın’da doğan Elif Sucuoğlu, ilköğrenimini Bartın’da, orta öğrenimini İstanbul’da tamamlamıştır. 2012’de Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü’nde başladığı lisans eğitimi 2016 yılında sona ermiştir. 2016’da yüksek lisans eğitimine başlamış olan Elif Sucuoğlu, yüksek lisans eğitimi için “Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik-Tiyatro-Sinema)” başlıklı bu tezi hazırlamıştır.

